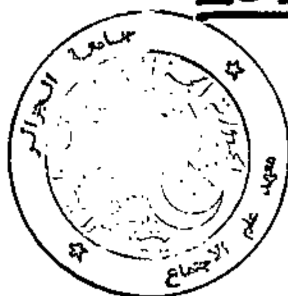
جامعة الجزائر

معهد علم الإجتماع



العمال والفلاحون في السينما الجزائرية

رسالة لنيل الماجيستير في علم الإجتماع الثقافي

إعداد

أحمد رميتة

إشراف

الدكتور: نورالدين حقيقي

السنة الجامعية 85 - 1986 م

شكر و تقدير

أتقدم بجزيل الشكر و التقدير الى كل الذين قدموا لنا مساعدة مادية أو معنوية لإنجاز هذه الأطروحة المتواضعة ، و أخص بالذكر الأستاذ : نور الدين حقيقي الذي تتبع بدقة مراحل اعداد هذا البحث ، وكذلك أساتذة معهد علم الاجتماع على ملاحظاتهم القيمة ، كما أشكر مدير و عمال المتحف الوطني للسينما " سينماتيك " على التسهيلات الكبيرة المقدمة من طرفهم لمشاهدة الأفلام و الاطلاع على الوثائق

أحمد رميتة

المقدمة :

تحتل السينما كأداة اتصال و تثقيف مكانة هامة في عصرنا خاصة و أننا يمكن أن ندرجها ضمن ما يسمى بالوسائل السمعية - البصرية هذه الاخيرة ، التي تزداد مكانتها يوما بعد آخر في حياتنا اليومية بدءا من المنزل و حتى آماكن العمل المختلفة ، اذ أن عصرنا يتجه باطراد نحو استعمال الصورة بدلا من الكلمة المكتوبة في كثير من مجالات العمل و النشاط الاجتماعي .

و من هنا فنحن أمام أداة " السينما " تتمحور و تتكثف حولها علاقات اجتماعية متنوعة ، فهي من جهة تنتج في اطار علاقات اجتماعية (الفنان - مؤسسة الانتاج) و تقيم علاقة اجتماعية (الفيلم - الجمهور) ، و تصور مضامينها (الافلام) ~~وتقوم~~ علاقات اجتماعية ، ان مختلف العلاقات الاجتماعية ، هذه ، التي تتأسس حول (السنما - الفليم) و الافكار و التصورات التي تظهر من خلال ذلك ، هي موضوع سوسيولوجية السنما ، و مهمتها الكشف عن العلاقات و الآليات و الافكار التي تعيد انتاج (السنما - الفيلم) ، و كيف تعيد الافلام بدورها انتاج تلك العلاقات و كل الفضاء الاجتماعي الثقافي ، الذى تصوره بطرق فنية ، جمالية ، متعددة ، واقعية أو مجازية أو رمزية ، و على سوسيولوجية السنما كمجال خاص من سوسيولوجية المعرفة ، أن تأخذ بحسبانها عند الحديث عن مضامين الافلام أنها تتعامل مع صور فنية ، خيالية ، فالفيلم مهما تكن واقعيته ، يبقى دائما عملا ابداعيا ميثاليا ، يقيم علاقة جمالية مع الواقع ، ضمن ممارسة اجتماعية خاصة هي الممارسة الفنية .

و اذا كان البحث قد تركز اساسا حول مضامين الأفلام ، فاننا لا نهمل أهمية الجانبين الآخرين للموضوع سوسيولوجية انتاج الفيلم ، و العلاقة بين الفيلم و الجمهور - و أهميتهما في تفهم ما اذا كان بامكاننا أن نسميه سوسيولوجية السينما الجزائرية . اننا نعي جيدا محدودية نتائج هذا البحث ، الذى أقتصر كما سبق القول ، على مضامين الأفلام . في الوصول الي نتيجة عامة عن السينما الجزائرية . لقد كان هدف بحثنا دراسة و معرفة سوسيولوجية الصورة السينمائية لكل من شخصية العامل و الفلاح الجزائرى ، و كيف تم اعادة

انتاجها من طرف السينما الجزائرية • و أن النتائج التى توصلنا اليها تغرى بالاستمرار في بحث صورة القضيات الاجتماعية الأخرى ، كالمرأة ، الشباب ، المجاهدين •••••لأنها تسقط الوهم و الحكم المسبق الذى نحمله أو نتصوره عن السينما الجزائرية •

ان موضوع دراستنا و نوعيتها كدراسة كيفية ، دعتنا الى الاهتمام الذى يبدو ربما زائدا و لكنه ضروري - بالجوانب النظرية لسوسيولوجية الفن عموما و السينما على الخصوص ، و نعتقد أن ذالك له علاقة عضوية بالبحث الذى يعالج موضوعا ملموسا - العمال و الفلاحون في السينما الجزائرية - انطلاقا من خلفية نظرية ، و على هذا الاساس فقد أوردنا في الجانب النظري ثلاثة فصول ، تناولت قضية رئيسية في سوسيولوجية الفن و المعرفة عموما ، انها علاقة الفن بالمجتمع و المجتمع بالفن ، و قد تناول الفصل المعنون بسوسيولوجية الفن هذه العلاقة من الجانب التاريخي و النظرى ، للفن عموما ، كممارسة اجتماعية ، و تعرض الفصل : السينما و المجتمع الى حالة ملموسة هي الفن السينمائى و علاقته بالظروف و المؤسسات الاجتماعية و الاقتصادية و الايديولوجية ، كما تناول الفصل : الجزائر ، السينما و المجتمع ، علاقة المجتمع الجزائري بالفن السينمائي ، أثناء العهد الاستعمارى - السينما الكولونيالية و بعد الاستقلال •

كما تناول البحث ، صورة العمال و الفلاحون الجزائريين انطلاقا من تحليل مضامين أفلام خيالية جزائرية ، فقد تعرض الى مختلف العلاقات الاجتماعية و الأجواء الثقافية التى قدمتها الصورة السينمائية ، بمعنى آخر تناول التحليل البنية الاجتماعية لكل فيلم و علاقتها ببنية المجتمع الذى تطمح أن تمثله ، لينتقل التحليل بعد ذلك الى مستوى آخر يتعلق بالمقارنة بين بنيات الافلام للوصول الى الرؤية التى تقدمها السينما الجزائرية لكل من العمال و الفلاحون •

ان اختيارنا لهذا البحث يندرج ضمن اهتمام راسخ ، يتعلق بمسائل الانتاج الفكري و الثقافي في مجتمعنا ، و هي المسائل التى تتمحور حولها الدراسات السوسيولوجية المعرفية و الثقافية تلك الدراسات التي ما تزال هامشية اذا ما قورنت بالابحاث التى تعرضت لميداني علم الاجتماع العمل و علم الاجتماع الريفي - الحضرى في الجزائر •

الباب الأول

===================================

الجانب المنهجي والنظري

===================

العمال والفلاحون وتناولهما التاريخي والاجتماعي ومحاولة انتهاء عملية تحليل الأعلام السنمائية ، ومراعاة أن لها خصوصية ناتجة عن تاريخ المجتمع الجزائري .

العامل

ورد في معجم المصطلحات الاجتماعية لأحمد زكي أن العامل هو من يؤدي أعمالا يدوية ويحتمل القيام بأجر في خدمة صاحب عمل ، وتحت سيطرته وإشرافه . وإذا وردت كلمة عامل منفردة فإنها تشمل المستخدمين والعمال اليدويين جميعا [1]

يلاحظ أن هذا التعريف يخلط مفهوم العامل مع مفهوم المستخدم ويفتقد الدقة العلمية التي تراعي الشرط الاجتماعي والتاريخي لمفهوم العامل والحالة التي يتميز بها عن باقي المنتجين الآخرين الذين يكونون في أوضاع مشابهة لحالته ولكنها لا تماثلها .

لقد حدد كارل ماركس في كتاب ((رأس المال)) العامل لكونه ((يجد في السوق السلع بائعا لما يملك من قوة العمل)) [2] وانطلاقا من هنا فإننا نرى بأن العامل هو ذلك المنتج الذي يبيع قوة عمله مقابل أجر عليه أن ينتج فائض قيمة يتملكه ، يساوي قوة العمل . إن الشرط الأساسي لمفهوم العامل مرتبط بعملية تاريخية تعرف في الاقتصاديات الكلاسيكية بالتراكم البدائي ، التي عرفتها أوروبا في مرحلة معينة من تاريخها أي مع بداية نشوء الرأسمالية كتشكيلة اقتصادية - اجتماعية

1- أحمد زكي بدوي - معجم المصطلحات الاجتماعية - مكتبة لبنان - بيروت بدون تاريخ - ص 448

2- كارل ماركس - ترجمة : محمد البداوي - رأس المال - المجلد الأول - دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - ب . ت - ص 210

ان هذه العملية - التراكم البدائي - قد عرفها المجتمع الجزائري بصورة مشابهة لما عرفتها أوروبا مما سمح بوجود منتج يمكن تسميته بالعامل يكتسب بلا شك خصوصية ناتجة أساسا عن الظروف التاريخية للمجتمع الجزائري[1] .

وعلى هذا الأساس فالعامل يعرف انطلاقا من وضعيته ، أي بانتمائه للطبقة العاملة كطبقة اجتماعية مؤلفة من العمال الاجراء ، الذين لايملكون أية وسيلة انتاج . وعليهم أن يبيعوا السلعة الوحيدة التي يملكونها أى قوة العمل مقابل أجر معين[2] . ويمكن هنا أن نسجل عدة فئات للعمال أنفسهم كالعمال الصناعيين والعمال الزراعيين العمال المؤهلين والعمال العاديين المتخصصين والمهنيين ان مايجمع بين هؤلاء جميعا هو أنهم لايملكون الاقوة عملهم ، ومن هنا فالعامل أساسا يقابل رأس المال .

ان مقاربة مفهوم العامل في الجزائر لابد أن يراعي الظروف التاريخية الاجتماعية . التي يعرفها المجتمع الجزائري كمجتمع يعيش تحولات عميقة

---

1 - عن عملية التراكم البدائي في الجزائر يمكن الرجوع الى :

- عبد اللطيف بن أشنهو - تكون التخلف في الجزائر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ب . ع . ط . الجزائر - 1979 ص 50 ومابعدها .

- عدي الهواري - ترجمة : جوزيف عبد الله - الاستعمار الفرنسي في الجزائر سياسة التفكيك الاقتصادي - الاجتماعي - دار الحداثة - ط1 - لبنان - بيروت 1983 - ص60 ومابعدها .

2. مجموعة من الاقتصاديين - ترجمة عادل عبد المهدي - حسن الهموندي الموسوعة الاقتصادية - ط1 - دار بن خلدون - بيروت لبنان 1980 - ص102 .

الشيوعي الذي يقتضي أن طبقة العمال تسير عملية التكوين والتجديد الأمر الذي يتطلب مراعاة مختلف الأجواء الاجتماعية - الثقافية التي تعيشها هذه الطبقة في الجزائر .

أن دراسة الشخصية العمالية في الأفلام الجزائرية يتطلب تبين التعريف الذي أعطيناه للعامل حسب التحديد السابق سواء كان هذا العامل في القطاع الخاص أو العام . كما أنه يلغي من دائرة اهتمامه الحرفيين الذين يشتغلون لحسابهم الخاص كالحلام مثلا

<u>الفلاحون :</u>

في تحديد مفهوم الفلاحون نأخذ بنفس التصور المنهجي الذي اتبعناه عند تحديد مفهوم العامل . أي أننا سوف نراعي الاطار التاريخي والاجتماعي لمفهوم الفلاح الجزائري . بمعنى أخر ضرورة ربطه بموضوع البحث . ورغم أن هناك عدة تعريفات سوسيولوجية للفلاحين كفئة اجتماعية إلا أننا مع أخذنا بعين الاعتبار هذه التعريفات سنحاول أن يكون موضوعيا هو ربط المفهوم بواقع وتاريخ الفلاحين الجزائريين كفئة اجتماعية فاعلة تستمد دورها من تاريخها الاجتماعي . وان كان البعض يعتقد أن الفلاح هو بالمعنى الواسع العامل الزراعي الذي يفلح الأرض الزراعية ويتعهد بها بنفسه وقد يكون مالكا أو مستأجرا أو أجيرا أو مجرد عامل التراحيل . فالبعض الأخر يرى أن الفلاحون كفئة اجتماعية متنوعة متحركة ومعقدة من الشرائح الريفية المرتبطة مباشرة بالعمل (1)

---

1 - أحمد زكي بدوي - المرجع السابق - ص308

في الأرض أي الأنشطة الزراعية أما عبر طبيعة العمل أو عبر شكل المداخيل[8] مما يعني أن هذه الفئة تتوزع الى شرائح مختلفة منها :

- العمال الزراعيون : وهم جزء من الطبقة العاملة لأنهم لايملكون الا قوة عملهم .

- أشباه العمال أو الفلاحون بالقطعة : الذين يحصلون على وسائل عيشهم من العمل المأجور في الصناعة أو الزراعة بجزء منه والجزء الأخر باستثمارهم لقطعة من الأرض يستأجرونها أو يملكونها .

- الملاكون الصغار : الذين يحوزون على زراعة استثمار دون العودة الى يد عاملة مأجورة وحيازتهم هذه تكون اما على شكل ملكية أو عقد .

- الملاكون المتوسطون : الذين يحوزون على أراضي تؤمن لهم عادة الى جانب مايلزم لمعيشة عائلاتهم وصيانة استثماراتهم فائضا

- الملاكون الميسورون : الذين يستخدمون عادة عددا من الأجراء وهم لايرتبطون بالفلاحين الا بنسق معيشتهم وأعمالهم اليدوية الخاصة ضمن استثماراتهم[2] .

اننا نلاحظ على التعريفين السابقين ، وخاصة التعريف الأول التجريد العالم الذي يجعل من المفهوم غامضا ويصعب التحكم فيه الى جانب الخلط بين فئة الفلاحين والسكان الريفيين ففئة الفلاحين لاتتطابق .

---

1 مجموعة من الاقتصاديين - الموسوعة الاقتصادية - المرجع السابق - ص 370

2 - نفس المرجع - ص 370 .

مع مفاهيم السكان الريفيين أو السكان الزراعيين ، وتتكون الفئة الفلاحية من مجموع الناس الذين يشتغلون في الأرض، وبهذا المعنى فهي تتكون من جماعات مختلفة غير متلاحمة جزئيا ، من العمال الزراعيين والخماسين والمزارعين ، وصغار الفلاحين المالكين لقطعة أرض والملاكين المتوسطين الذين يشتغلون في أرضهم غير أنهم يستخدمون أيدي أجيرة بمعاش .(1)

ان موضوع بحثنا رغم أنه يأخذ من التعريفين الاخيرين جوانب مهمة الا أن الذي يحكم توجيهنا المنهجي هو الموضوع نفسه ، وهو دراسة فئة الفلاحين في السينما الجزائرية، مما يجعلنا نصطدم بعناصر وشرائح جديدة باضافتها ، تساعد على اغناء موضوع البحث مثل الرعاة الذين يعيشون على تربية الماشية كمصدر أساسي الا أنهم يمارسون عمل زراعي ، وسوف نحلل مختلف جوانب الشخصية الفنية ، الفلاحية عند الحديث عن الأفلام التي هي برأينا مادة للبحث .

---

(1) أنظر عبد القادر جغلول – ترجمة : فيصل عباس – تاريخ الجزائر الحديث – ط 1 دار الحداثة – بيروت – لبنان – ص1981 ص 127

- السينما :

عبادة ماتستعمل كلمة السينما كاختصار لكلمة السينماتوغراف ، فماذا تعني هذه الأخيرة ؟ انها تعني في أصلها الجهاز الذي اخترعه الاخوان لوميير في فرنسا وقد استوحاه من جهاز أديسون ((الكينتو سكوب)) ولكنهما أضافا اليه تعديلات مما أتاح الفرصة أمام عدد من الناس لمشاهدة الصور المتحركة على الشاشة في قاعة عامة ولكن هذه الكلمة ((السينماتوغراف)) التي اختصرت الى سينما أصبحت تعني كل مايتعلق بالجوانب المختلفة للفن السينمائي . ومنها الجانب الاقتصادي أي انتاج وتوزيع واستهلاك الأفلام . والجانب الفني الجمالي وهو مايتعلق بالسينما كفن من الفنون الجميلة ، وكذلك الجانب الاعلامي والدعائي باستعمالها كوسيلة هامة من وسائل الاتصال الجماهيري نظرا لما لديها من عناصر التشويق والاثارة على أية حال فكل هذا النشاط يمر من خلال الشريط السينمائي الفلم الذي هو معد للعرض في دور السينما ، وهو وسيلة من وسائل التعبير الفني تقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس من الهاغنية واعادة عرضها من خلال أجهزة ومعدات خاصة . والواقع أن كل صورة على حدة هي صورة ثابتة لاتتحرك وان تتابع الصور واستمرارها بطريقة معينة هي التي توهم المشاهد بالحركة..

ويطلق لفظ الفيلم بشكل عام على الفيلم السينمائي قبل تصويره وبعده وقبل تحميضه وبعده وبعد طبعه واعداده للعرض

---

1 - أنظر : مجدى وهبة - أحمد كامل مرسي - معجم الفن السينمائي - ب . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مصر - 1973 - 1973 - ص66

والسينما ترتكز أساسا في تعبيرها على الصورة المتحركة للفيلم ، فالصورة هي جوهر لغة السينما ، والصورة الفنية في الفيلم السينمائي تبدو للمشاهد كتصوير متحرك على الشاشة لحياة الشخصيات ، ومن خلال هذا التصوير لحياة الشخصيات والتي يخلقها أداء الممثلين تنعكس مختلف جوانب حياة المجتمع "وبما أن الشخصيات تقوم خلال الحدث الجاري بمساعدة تكوين وعكس المظاهر الخارجية لعالم البشر الروحي عبر الايماءات وتقاطيع الوجه ، وعبارات الصوت ، والكلام ، فان الحدث المعروض يبدو مصورا ومجسد الأحاسيس البشر وارادتهم وطباعهم ونظرتهم للعالم .. ومن هنا يتكون ايجاد بالحياة الفعلية للشخصيات ، وليس أداء الممثلين وهو ايحاء من القوة التي حد أن المشاهدين يحسون لبرهة ما ، وهم طوال العرض كأنهم يعيشون الفنانين يمثلون ، وينشأ لديهم عامل الحضور وهو انطباع بأنهم يشاهدون الحياة ذاتها وليس فيلما سينمائيا[1] .....

أما المقصود بالسينما في بحثنا فهي تلك الأفلام الروائية أي الخيالية التي قام باخراجها جزائريون ويتعرضون فيها بصورة واضحة أ ج ينشغل الفيلم على الأقل في جزء من أحداثه ، بقضايا العمال والفلاحين ، حسب التحديد السابق ....

وبذلك يخرج من دائرة اهتمامنا الأفلام التسجيلية أو الدعائية كالتحقيقات وبرامج التلفزيون ، وكذلك الأفلام التلفزيونية ما عدا تلك التي تم تكبيرها الى أفلام سينمائية .

---

1 - أنظر - أ وفسيانيكوف وآخرون - ترجمة : جلال الماشطة - علم الجمال الماركسي اللينيني - دار التقدم موسكو 1981 - ص101

وأمـــا الأفـــلام المختــارة للتحليـــل فقـــد تـــم حصرهـــا واختيارهـــا بطريقة انتقائيـــة وظيفيـــة وعقلانيـــة تنسجـم مـــع البحـــث ، اذ أن موضوعـــه هـــو الـــذي يفـــرض علينـــا الأفـــلام التي نتعرض لهـــا . وليـــس العكـــس بمعنـــى أننـــا لا نمـــارس اختيـــارا تعسفيا مسبقـــا لأفـــلام معينـــة ولكننـــا اعتمـــدنـــا فـــي انتقائهـــا علاقتهـــا بالموضـــوع حسب تصورنا لـــه .

١ - الاشكاليـــــــــة

تتمحـــــــل حـــول العمـــل الفـــني باعتبـــاره عمـــلا ابداعيـــا . عـــــدة مستويـــــات اجتماعيـــــة ،ايديولوجيـــــة .... دون أن تلغـــي خصوصيـــــة الممارســـة الفنيـــة ،كممارســـة اجتماعيـــة تـــأخـــذ من الطابـــع أو الوعـــي الجمـــالـــي شكـــلا لاستيعـــاب الحيـــاة الاجتماعيـــة ،وأخـــذ موقـــف منهـــا ،اعـــادة انتاجهـــا أو تغييرهـــا . فالممارســـة الفنيـــة ،هـــي ممارســـة اجتماعيـــة تستمـــد أشكالهـــا وأنواعهـــا ومحتوياتهـــا من المجتمـــع نفســـه ،ففـــي الوقـــت الـــذى تكتـــب / تصـــور فيـــه عليهـــا الاجتماعـــي (العمـــل الفني -منتـــوج اجتماعي) . فهـــي تنكتـــب / تتصـــور داخـــل المجتمـــع .

ان خصوصيـــة العمـــل الفني التخيليـــة - الابداعيـــة ،التي تظهـــر مـــن خـــلال الصـورة الفنيـــة كوحـــدة جـــدليـــة بين الاجتماعـــي (الواقعـــي) والخيالي (الابداعـــي) تجعـــل مـــن العمـــل الفني - الفيلـــم هنـــا - عمـــلا على درجة عالية مـــن التركيـــب فالعمـــل الفني ليـــس مجـــرد انعكـــاس آلـــي للواقـــع الاجتماعي ،وانمـــا هـــو تعبيـــر خـــلاق عن الأشـــواق والرغبـــات والتطلعـــات الاجتماعيـــة التي قـــد تبـــدو مشتتـــة ومبعثـــرة في الواقـــع ،يأتـــي العمـــل الفني ليبرزهـــا ،يبلورهـــا في صـــورة رؤيـــة متسقـــة متماسكـــة ،ويأخـــذ الفنـــان مـــن الرمـــز والمجـــاز والصـــورة كـــأدوات للتصـــويرو التعبير عـــن فهمـــه وموقفـــه من المجتمـــع .

اذا كـــان العمـــل الفني ،هـــو عمـــل ابداعـــي لـــه شكلـــه التعبيرى الخاص ،يستمـــد أســـس خصوصيتـــه من طبيعـــة الصـــورة الفنيـــة (الصورة السينمائيـــة في حالتنـــا) واذا كـــان النقـــد الاجتماعـــي عمـــومـــا -متصـــلا مـــع سوسيولوجيـــة الفـــن

أ هـو التعـرف على الرؤيـا التي يقترحهـا العمـل الفـني ، وتفسيرها وتفهمها على ضوء الملابسـات الاجتماعيـة المحيطـة بهـا والتي كانـت مصـدرا لهـا كـذلك ، فما هـو موقـع الصـورة الفنيـة مـن الحقيقـة الاجتماعيـة هل هـي واقعيـة في غرضهـا ؟ . أم أنهـا في نمـوال معينـة هجائيـة هازلة أو ميثاليـة رومانسيـة ؟ . ومـن وجهـة نظرنـا فان سوسيولوجيـة الفـن الـتي تمـلك معرفـة ببنيـة المجتمـع مـن مصـادر أخـرى غيـر المصـادر الفنية تستطيـع أن تكشـف فيمـا اذا كانـت نماذج اجتماعيـة معينـة ـ شخصيـات تمثـل فئـات أو طبقـات أو مجموعـات اجتماعيـة ـ وسلوكهـا قد أعيـد انتاجهـا في العمـل الفني والـى أي حـد ؟ .

ان صعوبـة المقاربـة السوسيـولوجيـة لموضـوع بحثنـا تستمـد صعوبتهـا مـن خاصيـة البحـث نفسـه فالأسئلـة تتعقـد وتتمحـور حـول العلاقتيـن

ـ الفيلـم ـ الواقـع

ـ الواقـع ـ الفيلـم

ولكن هاتيـن العلاقتيـن على درجة كبيرة من العموميـة ، فـالفيلـم السينمائـي الـذي نريـد مقاربتـه سوسيولـوجيـا ، يعتمـد على الصـورة الفنيـة ـ السينمائيـة في استيعابـه وتفهـمـه للواقـع الاجتماعـي الذي أنطلـق منـه أو تخيلـه ففـي الفيلـم صـورة لشخصيـة فنيـة ـ اجتماعيـة للعامـل أو الفـلاح نريـد المسـك بهـا مـن خـلال القبـض على مختلـف التوسطـات والعلاقـات الفنيـة ـ الاجتماعيـة التي تعيشهـا داخـل الفيلـم ، ومـا هـي البنيـة الفنيـة ـ الاجتماعيـة التي تتحـرك ضمنهـا هـذه الشخصيـات ، علـى أن

يقتضي من بحثنا في المقاربة السوسيولوجية هذه البنية الاجتماعية التاريخية التي يتجسد مضمونها الفيلم متداخلة ومتفاعلة مع الإطار التاريخي الذي أنتج الفيلم نفسه .

وهنا يطرح التداخل بين الصورة الفنية والمضمون الاجتماعي المعبر عنه والمعبر عنهما إذ أن كلاهما يتمتع بنوع من الخصوصية والاستقلالية في شكل الوعي الاجتماعي ، وبين الواقع الاجتماعي ، كمستوى آخر ينوجد بدوره خارج المستويين السابقين . فهذه الجوانب تشكل بحق درجة التعقيد والتركيب التي تحكم عملية الإبداع الفني والصعوبة الكبيرة في مقاربته سوسيولوجيا أن مسألة الأشكال التي تتطور بها بالية تداخل من الفيلم وتصعود اليه لكنها تساعده بربطه بمجتمع نعتبره هو المجتمع المعني تاريخيا والذي شكل فنيا سينمائيا ، وما هذا الا علاقة تتراتب وتتداخل وتتحول من ماهي أشكال العلاقة الفنية الاجتماعية بين الفيلم والمجتمع الجزائري ، إلى نوعية تفهم السينمائي الجزائري شخصية المناضل والفلاح ؟ وما هي أشكال الصورة الفنية الاجتماعية التي تظهر من خلالها ؟ . وإذا كان لا يمكن انتاج شكل أو مضمون عمل فني فيلم خارج درجة التطور والنضج الاجتماعيين ، فإن الفيلم يعبر بذلك عن مستوى اجتماعي خاص ومتميز داخل المجتمع تتحكم وتتقاطع فيه ومن خلاله المستويات الإيديولوجية والسياسية للقوى الاجتماعية في مرحلة تاريخية معينة ، وإذا كانت البنية الفنية أو البنية الاجتماعية تتشكل من خلال علاقات معينة ، فما هي العلاقات

الاجتماعية التي بنيت من خلالها شخصية العامل والفلاح ، وكيف شكلت سينمائيا ، وكيف تكتسب مصداقيتها عند القراءة السوسيولوجية لتلك الأفلام ؟ . هل يستطيع الجمالي أن يلغي الاجتماعي التاريخي وعند ذلك لا يعطي الفيلم أي اعتبار للتعبير عن الواقع الاجتماعي أم أن مصداقية شكل التعبير الفيلمي تستمد قوتها الجمالية وقناعتها الاجتماعية من مصداقية الرؤية الاجتماعية ؟ .

وإذا كان انتاج الفيلم من خلال علاقات اجتماعية معينة ، تمارس ضغطها وتأثيرها على سيرورة انتاجه ، أي ضمن أية شروط مؤسساتية أنتج ، وما مستوى انتاجه ، ولمن أنتج ؟ . فإن قراءة الفيلم وبالتالي قراءة الشخصية الفنية الاجتماعية للعامل والفلاح ضمنه تكتسب مصداقيتها أيضا من تجاوز الفيلم لمستوى يقع خارج الفيلم ، على شرط أن تعي هذه القراءة أنها تتناول فيلما وليس واقعا ماديا حيا وبالتالي يجب ألا تهمل خصوصية الفيلم في نفس الوقت الذي لا تقف عنده ، وعند هذا تعي قراءتنا للأفلام تساؤل من مسألتها عن الشكل الفني الذي عبرت به عن الشخصية العمالية والفلاحية وعن علاقة الشكل كتعبير فني سينمائي وكرؤية عن واقع اجتماعي وتاريخي وكموقف ايديولوجي في النهاية .

وعندما نقرأ سوسيولوجيا شخصية العامل والفلاح في السينما الجزائرية فنحن نقرأها من خلال تجسدها في لغة فنية - سينمائية توهم بالواقعي لأنها ليست واقعية ، بمعنى أن الفيلم هو دائما شيء آخر غير الواقعي لأنه يبرز دائما ضمن واقع اجتماعي ولذلك فعليه التحليل تحديد المستوى التصوري على آليات اعادة انتاج شخصية العامل والفلاح ، حسب التحديد الذي أعطيناه لكل منهما في السينما الجزائرية .

<u>أسئلة وفروض البحث :</u>

أنطلاقا من التصورات والانشغالات الواردة في الاشكالية العامة فان بحثنا يهدف الى التعرف على :

(1) كيف تم أعادة أنتاج الفضاء السوسيولوجي للشخصية العالمية والفلاحية ؟ بحيث اننا نقصد بالفضاء السوسيولوجي بنية العلاقات الاجتماعية والثقافية التي يتحرك ضمنها كل من العامل والفلاح

(2) ماهي أشكال وأساليب التعامل السينمائي ((الفني ـ الجمالي)) مع المجال المجتمعي للعمال والفلاحون ؟ ونقصد بشكل التعامل السينمائي طريقة التصوير وشكل السرد وزوايا التقاط المجال بالمفهوم الذى يعتبر أن كل شكل تعبيري له محتوى اجتماعي وبناء على هذه الأسئلة فاننا نقترح فروضا للبحث هي :

1ـ تأثرت الافلام السينمائية الجزائرية التي تصور العمال والفلاحون بالعوامل السياسية والايديولوجية والاجتماعية التي انتجت ضمنها .

2ـ صورت السينما الجزائرية العمال والفلاحون انطلاقا من تصورات ومواقف فكرية معينة تجسدت في الافلام .

3ـ خضعت عملية انتاج أفلام سينمائية جزائرية عن العمال والفلاحون الى طبيعة العلاقة القائمة بين الفنان والمؤسسة السينمائية .

عن المنهج المستخدم

ان تنوع القضايا الاجتماعية أدى الى ظهور المزيد من أصناف مسائل منهجية أكثر تشعبا في علم الاجتماع من تلك التي لعلم الاقتصاد أو لعلم النفس[1] واذا كانت الأبحاث السوسيولوجية في بلادنا والعالم العربي عموما رغم قلتها ومحدوديتها، قد عرفت بعض التقدم والتراكم في ميادين معينة مثل علم الاجتماع الصناعي والعائلي .. فان المواضيع التي تتعلق بعلم الاجتماع الثقافي والفني، وعلم الاجتماع المعرفة عموما تعرف نقصا خطيرا، فلقد أحيطت الأعمال الثقافية ولاسيما الأدبية والفنية بأسوار الريبة والكتمان، فبدأت وكأنها ((محرمة)) استعصيا على البحث العلمي (2) مما أدى الى حدوث فقر كبير في ميدان السوسيولوجية الفنية والمعرفية وبالتالي عدم ظهور تراكم كمي وكيفي في الجانبين النظري والمنهجي .

ولهذا فقد واجهتنا صعوبة منهجية في مقاربة موضوع بحثنا وهذه الصعوبة تمثلت في الواقع من كون أن الأعمال التي قاربت سوسيولوجيا مواضيع فنية وخصوصا السينمائية منها، اهتمت بالنقد الفني عموما الذي يرتكز على الجانب الجمالي الفلسفي أكثر مما يهتم بالجانب السوسيولوجي .

ان كل سوسيولوجية للفكر والفن جزءا ... تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الابداع، وبالنسبة المادية الجدلية، التي نعتبرها منهجنا.

---

1 - أنظر - ريمون بودون - ترجمة : هالة شبؤون الحاج - مناهج علم الاجتماع - دار عويدات - بيروت - لبنان - 1972 - ص5

2 - أنظر - خليل أحمد خليل - مدخل اجتماعي الى قراءة الأدب - مجلة دراسات عربية - العدد 7 ، 1985 - ص78

الرئيسي، فانها تعتبر ذلك ملمحة أساسية، وأن العنصر الأساسي في دراسة الابداع الفني يتمثل في تصور الفن والفلسفة هما على صعيدين مختلفين تعبيرا عن رؤية العالم، وهي تكون الرؤية للعالم ليست وقائع فردية بل وقائع اجتماعية حسب لوسيان غولدمان . (1)

ان غرض التحليل في موضوع بحثنا هو لبحث من انتاج فاعل ((فني)) ذات طبيعة خاصة أي عمل ابداعي تخيلي يظهر على شكل صورة فنية باعتبارها تقديما حسيا للمعنى، وطريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الاستدلال تتميز أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فان الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته انها لا تغير الا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه . (2)

ومن هنا فنحن أمام موضوع بحث متميز طبيعته وكيفية بحيث أننا بصدد تناول أفكار وصور في شكل فني معين و الفيلم السينمائي الذي تعاملنا معه بطريقة انتقائية وتوليفية.

ان مسألة المماثلة بين البنية الفنية الفيلمية والبنية الاجتماعية هي مسألة أساسية في منهجية البحث في سوسيولوجية العمل الفني، ولكن مع هذا تبقى أسئلة رئيسية تتضمن بالنسبة للقيام بالتحليل من مثل ماهي أشكال التماثل بين البنية الفيلمية كتعبير فني تخيلي والبنية الاجتماعية التاريخية التي أنتج ضمنها، والتي يتحدث عنها .

---

(1) - أنظر : لوسيان غولدمان - ترجمة محمد برادة - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي -
مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - لبنان 1984 ص14

(2) - أنظر : جابر عصفور - الصورة الفنية - ط2 - دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت - لبنان ... 1983 ص12

في نفس الوقت مما يعني، أننا أمام عمل أو موضوع على نسبة كبيرة من التعقيد مما يدفعنا الى القول أن المسألة المنهجية تنطلق أساسا من طبيعة البحث الموضوعية ذات الشكل الكيفي ، دون أن تتقيد بحرفية تقنية مفروضة مسبقا على البحث، على ألا تلغي في نفس الوقت القواعد المنهجية السوسيولوجية التي هي نتائج لأبحاث ودراسات سابقة اذ ليس هناك مناهج تصلح لكل شيء ، وانما هناك مبادئ وفيما عدا ذلك فكل مشكلة خاصة لاتحل الا بمنهج خاص يوضع تبعا لطبيعة وقائعها والصعوبات التي تثيرها [1].

ومن طبيعة وخصوصية موضوع بحثنا كان اختيارنا لتحليل المحتوى كطريقة لنسائل بها الصورة السينمائية ، حيث أننا أمام مقاربة سوسيولوجية لنص ذو مشكل خاص هو الفيلم السينمائي الذى نبحث فيه عن شخصية اجتماعية محددة ، العامل والفلاح وجدت أساسا في المجتمع الجزائرى قبل أن تظهر في صورة فنية - سينمائية في الفيلم الجزائرى ، الذى سيمنحها خواص جديدة تتميز بها عن الشخصية الاجتماعية الواقعية فهي قد تتوازى معها أو تتناقضها ، أو تتماثلها وقد تكتسب أبعادا تستمدها من بنية الفيلم ككل ، ولذلك نراعي البنية الكلية للنص [2] - الفيلم في نفس الوقت نحاول أن نمسك بالفضاء السوسيولوجي الذى تعيشه شخصية العامل والفلاح كمفرض رئيسي للتحليل .

---

(1) أنظر لانسون وماييه - ترجمة: محمد مندور - منهج البحث في الأدب واللغة - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان - 1982 - ص 81.

(2) أنظر لوسيان غولدمان - ترجمة: مصطفى المسناوى - المنهجية في علم الاجتماع الأدبي - دار الحداثة بيروت - لبنان 1981 - ص 12.

الفصل الثاني

==

سوسيولوجية الفن

==

مدخــــل عـــــام :

ترتبط كلمة الفن في أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي نميزها بأنها ((الفنون تشكيلية)) أو ((مرئية)) على أننا اذا توخينا الدقة في التعبير فلابد أن ندخل في نطاقها فنون الأدب والموسيقى والصور المتحركة ((السينما)) .
والفن يتعبير بسيط هو : ((محاولة لخلق أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع احساسنا بالجمال ، واحساسنا بالجمال انما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسنا)) (1)

ان الفن تاريخيا لم ينشأ كوسيلة للمتعة أو التربية رغم أنه يحمل دائما هذه المهمات بقدر ما نشأ كشكل جديد متميز للمعرفة الانسانية حول العالم والفن كاستيعاب معرفي ومجازي للعالم وللمحيط الاجتماعي سبق العلم كنظام من المفاهيم المجردة لقد نشأت هذه الأخيرة على الأغلب في وقت لاحق على الأعمال الفنية الأولى في الصور والرسومات والأشكال الأخرى التي تجسدت وتجسمت فيها البداية الأولى للمعلومات حول العالم المحيط بالانسان البدائي .

ان الفن البدائي الذى كان جزءاً عضويا من حياة الناس اليومية كان بالنسبة لهم ضروريا أيضا . ((فالنشاط الفني قد أعطى دفعا قويا لتطوير التفكير الانساني وأدى الى حد كبير الى صياغة العلاقة الابداعية مع العالم (2) مما يجعل الفرد في البداية يحيد تكوين العالم بشكل مثالي في مخيلته بهدف تغييره بعد أثناء الممارسة .

---

(1) هربرت ريد ترجمة : اسامة شبيبة (معنى الفن) دار الكتاب العربي . للطباعة والنشر ، بيروت ، القاهرة : 1968 ص 20 .

2 غروسمون وكاجال ترجمة عدنان مدنيات (وظيفة الفن الاجتماعية) بدون رقم طبعة دار ابن خلدون بيروت . لبنان . بدون تاريخ ص13

لقد كانت نماذج واشكال الفن دافعا للناس باستمرار وتميز وكونت وطورت فيهم القدرة على التصور والتخيل وهي بهذا كانت سندا قويا لتكوين الانسان في الانسان ، أو كما يقول : ((هيجل)) يعلم الفن الانسان على الانسان واذا نظرنا الى الأعمال الفنية الأولى للانسان نرى مدى ارتباط الفن بحياة الانسان الاجتماعية فهذه رسومات لحيوانات الانسان يطاردها من أجل عيشه واستمرار وجوده وهذه رسومات لأدوات الصيد وتلك أعمال فخارية تجسد نشاط ورغبة وتخيلات الانسان .

وقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين : -

- الشكل الأول : هو شكل موضوعات النفع المادي مثل الادارات والأسلحة وغيرها

- أما الشكل الثاني : فهو : ((شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية وعادات سحرية في المجتمع المشاعي كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة ، وهي محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى انما تمنح الانسان قوة التغلب عليها . (1)

وتعكس وراء التطورات اللاحقة في الفن التغيرات التي طرأت على البنيان الاجتماعي الاقتصادي للمجتمع ، وتوجد أشياء كثيرة مشتركة بين الفن - كشكل من أشكال الانعكاس للوجود الاجتماعي - وبين المظاهر الأخرى لحياة المجتمع الروحية مثل : العلم ، التكنولوجيا ، الايديولوجيا ، السياسة ، الاخلاقيات وفي الوقت نفسه فان للفن عدد من الملامح المحددة التي تميزه عن أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى .(2)

---

(1) - سيدني فيكلشنين - ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد (الوثنية في الفن) بدون رقم ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة - 1971 - ص 23

(2) - م . روزنتال - ب . يودين - ترجمة سيركو

الموسوعة الفلسفية - ط2 - دار الطليعة - بيروت - لبنان 1980 - ص 354

ومن هنا نشأ جانبان أساسيان لابد من مراعتهما لفهم العمل الفني هما: ارتباط الفن بالواقع، واعتباره جزءا من المعرفة الانسانية للعالم فأي شكل من أشكال الوعي، وبذلك فهو يمثل مكانة خاصة في التحليل السوسيولوجي للوعي الاجتماعي وتقوم هذه الخصوصية في كون الفن يعكس الواقع من وجهته الخاصة التي لاتتميز بها الأشكال الأخرى من الوعي الاجتماعي المنظم: العلم والايديولوجيا.

ان الفن اذ يعكس جوهر الموضوع (النموذجي) يقوم بوظيفة معرفية محددة، واذ يعكس العلاقة الانسانية بالنموذجي وينبتها في الشكل الفردي فانه يؤثر على مشاعر الانسان مكتسبا بذلك امكانية القيام بوظائف ايديولوجية، والفن ايديولوجي من ناحيتين من حيث كونه مرتبطا بالأفكار السياسية، الأخلاقية، الدينية.... الخ: من أفكار المجتمع أو الطبقة التي يقررها أو يدخل في صراع معها، ومن حيث أنه لايعكس الواقع فحسب بل ويعبر في نفس الوقت عن العلاقة الانسانية به، وبما أن العلاقة الانسانية محددة دائما بالجوهر الاجتماعي للانسان وبالتالي بجوهره الطبقي فان أي انتاج فني يحمل نزعة ايديولوجية سواء رغب في ذلك صاحبه أم لم يرغب وسواء فهم ذلك أم لم يفهم. (1)

ان خصوصية الانعكاس الفني للواقع، خصوصية دوره ووظيفته الاجتماعية تنعكس ليس فقط في الاسلوب المتكون تاريخيا، الانعكاس الواقع، الصور الفنية، وليس فقط في خصوصية الموضوع المباشر للانعكاس النموذجي بل وكذلك في الدور الخاص للعناصر الشخصية، الذاتية في عملية الانعكاس.

الفن هو نظرة الفنان الشخصية الفردية الذاتية الى العالم وقضاياه في شكل معين من الانعكاس أي في صور فنية. تمثل الوحدة النفاذة للحسي والمنطقي، المحسوس والمجرد، الفردي والكلي، المظهر والجوهر... الخ وهكذا يخلق الفنان الصور

---

(1) كوهنا لزون ملكيهن ترجمة: بسلم مقداد (الوعي الاجتماعي والعلوم الاجتماعية) دار الطليعة – موسكو – 1980 – ص 33.

الفنية على أساس معرفته بالحياة ومن ممارسته ، ويحدد موضوع وشكل انعكاس الواقع في الفن طبيعة النوعية ، وهي أشباع حاجات الناس الجمالية عن طريق ابداع أعمال جميلة ((الفن هو معلم من حيث كونه فنا وليس لكونه ((فنا معلما)) لأنه في هذه يصبح لاشيئ ولا يمكنه أن يعلم شيئا)) (1)

ان الأعمال الفنية هي من انتاج فنانين أفراد ، غير أن الفن نفسه جزءا من الحياة الاجتماعية ، وحتى يمكننا أن نفهم الفن علينا أن نفهم التفكير في الحياة في كل عصر ولكي نتمكن من هذا الفهم علينا أن نعرف الطريقة التي يتم من خلالها انتاج واعادة انتاج ضرورات الحياة وقوى الانتاج وتنظيم الحياة الاجتماعية وعلاقات الانتاج وتقسيم الطبقات والفئات الاجتماعية ، من طريق رصد الفن وتطوره بالتطور الاجتماعي العام للانسان نجد تفسير الأنواع الفنية التي تشكلت خلال هذا التطور الفني ، الأدب والرسم والنحت والموسيقى والمسرح ، والسينما .... الخ ... وتاريخ الفن هو تاريخ التأمل الفني للواقع الذى يزداد عمقا باطراد ومدوا ثراء المعرفة الانسانية الجمالية بالعالم وتحويله الجمالي ويرتبط تطور الفن ارتباطا لاينفصم بتطور المجتمع وبالتغيرات التي تحدث في بنائه الطبقي .

---

(1) غرامشي أنطونيو ترجمة : تحسين الشيخ علي (مختارات الجزء الثاني)

دار الفارابي - بيروت - لبنان - 1978 ص

نظرية الفن للفن :

ان نظرية الفن للفن طرحت نفسها بديلا لمدارس سابقة لها زمنيا كوجه آخر للمدرسة الرومانسية حتى أنها أصبحت منهجا فنيا مستقلا بذاته ، وترجع مصادر هذه النظرية الى الفيلسوف ((كانط)) في قوله : ((بأن الحكم الجمالي ليس ذا نفع عملي)) وقد انتشر هذا المبدأ في القرن التاسع عشر والعشرين عندما كان أنصاره في صراع مع النظرية الواقعية يدافعون عن فكرة ((الهدف الذاتي الداخلي وعن ((الطبيعة المطلقة)) للفن الذين يفترضون أنه لايرمي الى الامتاع الجمالي الخالص)) .(1)

وهذه النظرية ((الفن للفن)) في الواقع جاءت احتجاجا ضد العالم البورجوازي باعتباره عالما معاديا للفن والشعر حسب قول ماركس، لأنه عالم يقوم على النفع والربح المحسوس، فكرة مرتبطة بالمدرسة الرومانسية التي نشأت وظهرت كانعكاس للاحداث التي شهدتها أوروبا وخصوصا الفرنسية 1889 ومن هنا فهي جزء من التعبير الفني عن العالم البورجوازي في أوروبا .

ان القول بأن أطروحة الفن للفن)) هي سلاحا ايديولوجيا للبرجوازية لايكفي للاحاطة بكامل المدلول الطبقي لهذه النظرية وحسب ((جورج لوكاش)) فانه يجب أن لاننسى أن نظرية ((الفن للفن)) لم تكن على الاطلاق الشعار الأول للتحاليل الأدبية (الفنية بوجه عام) للبرجوازية بل العكس هو الصحيح فقد ولد الأدب البورجوازي كفن ملتزم موجه ضد فن العصر الاقطاعي الملكي المطلق ، ولم تبرز (نظرية الفن للفن)) المتحرر من كل التزام الى في وقت متأخر نسبيا (2) .

---

1) - أنظر روزنتال - المرجع : السابق ، ص: 355 .

(2) - جورج لوكاش، ترجمة جورج طرابيشي - (الأدب والفلسفة والوعي الطبقي) الطبعة الأولى ، دار الطليعة ، بيروت - 1980 . ص: 59 .

وقد بلغت هذه النظرية ذروتها بعد ثورة 1848 وكان الشاعر الفرنسي ((بودلير)) من أشهر من نادى بفكرة أو نظرية ((الفن للفن)) وذلك احتجاجا منه على الموقف النفعي للرأسمالية فاراد أن ينزه الأدب والفن عن أن يكونا سلعة هذا العالم ورمزا في انتجه عصر الاحتجاج الذي يرفض كل شيء ولا يأتي بالبديل الموضوعي ، وكذلك يمكن ذكر الشاعر الفرنسي مالارمة / والألماني ((جوتة)) باعتبارهما من أنصار هذه النظرية ....

ان الرومانسية التي أتت في بعض الأحيان كما قلت سابقا احتجاجا عن العالم البورجوازي ((لم تكن تتملك رؤيا عقلية واضحة حتى تستطيع أن تتجاوز ضعفها ولكنها ظلت متلبسة وغامضة تبحث عن نفسها في أركان الأحداث)) (2)

واذا ما سحبنا الى تحليل تطور الفن وعلاقته مع الطبقة البورجوازية يتضح أن : ((الفن للفن)) هو الذي انطلقت البورجوازية : مؤشر لتزعزع الثقة في المثل العليا الطبقية لدى أبرز ممثلي هذه الطبقة وأكثرهم تقدما ، ولا ريب في أن هذه النزعة لا تقود الى قايمة نهائية وجذرية مع المجتمع البورجوازي برمته ولا الى ادراك واضح للميول الاجتماعية التي تتخللها ، فأشكال الشعور والاحساس والحياة التي تحدد مضمون الابداع الفني قد بقيت في الواقع هي نفسها . كل ما هنالك أنها قد أفرغت من محتواها نتيجة فقدان الايمان في قدرتها على تغيير العالم . (2)

وما نظرية (الفن للفن) الا تعبيرا عن هذا الانفصال المتجسد لغيرة عقول الطبقة البورجوازية عن التطور الحر للطبقة نفسها .

وترتكز من جهة أخرى على أساس الفن غاية في ذاته . ان الفن الذي يدعي أصحاب هذا الاتجاه انه قائم بذاته ، غايته وقيمته كامنتان فيه

---

(1) وزارة الاعلام والثقافة (مجلة آمال) العدد 54 السنة 12: الجزائر 1982 ص 51

(2) جورج لوكاش (المرجع السابق) ص 59 .

وانـه فـن مستقـل عـن الأغـراض النفعيـة أو الاجتماعيـة الانسانيـة ومنفصـل عـن المجتمـع أيضـا ، ويقـس في أساسـه يخـدم مصالـح فئـة أو طبقة اجتماعيـة معينـة اذ لا يمكـن عـزل فنـان عـن واقعـه الاجتماعـي لأنـه مرتبط بـه ولأن الفـن كمـا سبـق القـول هـو شكـل لانعكـاس الوجود الاجتماعي وموقف معرفـي من العـالـم

ان المتعـة الجماليـة التي تخلقهـا الأعمـال الفنيـة هـي تجميـع مقصـد للأحاسيـس والعواطـف التي يعانيهـا الانسـان بعمـق ، وعـلاقـة الانسـان الجماليـة بالواقـع هو الموضـوع المحـدد للفـن ومهمتـه هـي التصويـر الفـني للعـالـم ، ولهـذا السبـب فان الانسـان باعتبـاره حامـلا للعلاقـات الجماليـة يكون دائما فـي المركـز مـن أي عمل فنـي .

وتكمـن قـوة الفـن قبـل كـل شيء في أن ابداعاتـه تجسـد مـن كـل النواحـي غنـى العلاقـات بيـن النـاس فيمـا بينهـم ويكشف الفن الصـلات الاجتماعيـة والجماعيـة بيـن النـاس مـن خـلال المصائـر والطبائـع الفـردية وهو بهذا يخلـق الصـورة الجماليـة المركبـة عـن المحيـط التاريخـي والزمـن الذي يعيش فيـه النـاس . (1)

ان الموضـوع الرئيسـي لاستيعـاب العـالـم جماليـا عـن طريـق الأعمال الفنيـة هـو الانسـان الاجتماعـي . هـذا يعنـي أن الفـن يعكـس علاقـات اجتماعيـة محـددة ويتطـرق الـى المسائـل الأخلاقيـة حتـى عندمـا لا يضع المؤلـف ذاتيـا أمامـه مهمـات وأهـداف اخـلاقيـة سياسيـة ملموسـة .

((ان مجـرد تصويـر الانسـان علـى الشاشـة ، على قماش اللوحـة ، وفي الرواية يمارس تأثيرا بهذا الشكـل أو ذاك ، فكريـا أخلاقيـا ، على المتفـرج أو القـارئ ولا يهم هنا نوع هذا التأثيـر سلبيـا كـان أم ايجابيـا ، قويـا أم ضعيفـا)) (2) .

---

(1) غروسـون وآخـرون (المرجـع السابـق) ص 24 .

(2) نفـس المرجـع ص 39 .

ينظر علم الاجتماع المعاصر الى الفن على أنه وسيلة للمخالطة والاتصال بين الناس ويدرس طبيعة أبنائه وأشكال هذا الاتصال مما يقود الى الغاء نظرية ((الفن للفن)) من جانب علم الاجتماع .

ان الغاء نظرية ((الفن للفن)) يجب أن لا يقود الى القبول ببعض الافكار والدعوات التي تحاول لجعل الفن كأداة للدعاية السياسية والاخلاقية . و ايديولوجية بصورة مباشرة ، ساذجة ، مما يقود الى قتل الفن نفسه . ان الفن اذ يمارس تأثيرا اخلاقيا فكريا كبيرا على عقول وقلوب الناس يجب أن لا يقود الى مواعظ أخلاقية ، الفن هو شكل متميز للوعي الاجتماعي .

ان ما يجب استبعاده هو أن يجبر العمل الفني جماليا حكما على مضمونه الأخلاقي والسياسي وليس حكما على الصيغة أو الشكل الذي انصهر فيه المضمون ((ان ممارسة الانسان السياسي للضغط باتجاه أن يعبر الفن في زمنه عن عالم ثقافي معين يعتبر نشاطا سياسيا وليس نقدا فنيا)) . (1)

صحيح أن الوضع السياسي والطبقي يمارس تأثيره بهذا الشكل أو ذاك ، في كل عمل فني ولكن العمل الفني هو تركيب معقد الدلالة نوعيته الخاصة التي تضرب جذورهما في أعماق الطبيعة الانسانية متخطية الواقع السياسي أو حتى الطبقي الآني . ((ولعله هنا يكمن سر استمرارية الأعمال الفنية الأصلية خلال العصور وسر ممارسة تأثيرها السحري في نفوس الناس رغم تغير الأنظمة والتشكيلات الاجتماعية فنحن نستطيع أن نكتشف ملامح وانعكاسات الصراع الطبقي في الفن ولكننا لا نستطيع أن نفسر الفن فقط بالصراع الطبقي)) . (2)

ان نظرية الفن للفن تبحث عن الجمال المحض فحسب بمعزل عن قدرة الفن على تجسيد الفكرة عن الحياة وتثقيف الناس ، والتي تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية ، والتي تحمل الجهل محل المعرفة هذه النظرية لا تؤدي الى مزيد من تطوير الفن بل تؤدي الى عكس ذلك .

---

(1) غرامشي - المرجع السابق - ص 256 .

(2) محمد دكروب (الادب الجديد والثورة) الطبعة الأولى ، دار الفارابي بيروت - لبنان . 1980 - ص 15 .

ـ واقعيـة الفـن :

ان الواقعيـة من حيث هي طريقـة خلاقـة ، هي ظاهرة تاريخيـة في مرحلـة معينـة من تطـور العقـل البشـري . في العهـد الذي كان الناس فيـه يتصارعـون مع الضـرورة الحتميـة التي لامحيـد عنهـا للتفكيـر في جـوهـر واتجـاه حركـة المجتمـع وحيـث أخـذ و بالتفكيـر في ادراكهـم بصـورة عفويـة بـادئ في بدء ، ثم واعية ، بالأعمـال والمشاعـر الانسانيـة ، لم تكن مطلقـا نتيجـة الأهـواء وانمـا تحددهـا أسباب فعليـة ، أو بتعبيـر آخـر أسبـاب ماديـة .

لقـد ظهـرت الواقعيـة في الفـن حيـث توجب على أعضـاء المجتمع المدني أن ((يعرفـوا القـوى التي لايمكـن أن تتوصـل الى ملاحظاتهـا أو ادراكهـا الملاحظة المباشـرة التـي كانـت تحكـم آليـة العلاقـات الاجتماعيـة ونحن نجد علائم الواقـع في روايات العصور القديمة وفي الفـن القوطـي والباروكـي والركوكـو وفي الأعمال الأدبية الكلاسكيـة ، ولكن دراسة المجتمـع والطبائـع البشريـة بكـل تعقيـدات تفاعلاتهـا المتباداـة لاتحققهـا سوى الواقعيـة ، أن أعمـال الواقعييـن الأوائـل مازالـت تحتفـظ بقيمتهـا وذلك لأنهـا بلورت تجربـة الانسـان الاجتماعيـة)) . (3)

ـ فـن البـاروك : مرحلـة فنيـة تقـع بيـن القـرن السابـع عشـر والثامن عشر الميلاديـين تمثـل أسلـوبـا جديـدا يضـم الفنون الثلاثة : المعماريـة ، الرسم ، النحت وأكثـر ماتجلـى من آثارهـا مايمثـل الأمم القديميـن ، والباروكيـة تمثل نزعة دينية كاثوليكيـة بعـد انشقـاق الكنيسـة وقـد تـأثر بهـم فريـق من أنصـار الملكيـة في فرنسـا حيـث استمـد من أسلوبهـم مؤيـدي الويـس الرابع عشـر ، كل مايمجده وينصره ويحلي قدره .

ـ أنظـر علـي شلـق ـ الفـن والجمـال ـ المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر ـ الطبعة الأولى بيـروت ـ 1982 ، ص 33

2 ـ الركوكـو : كلمة جاءت عن الكلمة الفرنسيـة / ROCAILLE / التي تعنـي (نقوش الصخـور) ويعبر المصطلح نفسه بصـورة أساسيـة عن أسلـوب للزخرفة الداخلية ، ويقوم في جوهـره على استخـدام زخـارف على شكـل أقـواس متقاطعة ومتقابلة . أنظر : هربرت ريد ـ المرجع السابق ص 301 .

(3) ـ بوريس سوتشكـوف . ترجمة محمـد عيتانـي وأكرم الرافعـي ـ (المصائر التاريخية للواقعيـة) ط : 1 دار الحقيقـة ـ بيـروت : 1974 ص 10 .

ان جوهر الطريقة الواقعية وروحها يتشكلان من التحليل الاجتماعي ودراسة التجربة الاجتماعية للانسان وتطويرها ودراسة (والتعبير عن) العلاقات الاجتماعية بين الناس وبين الفرد والمجتمع وكذلك بين بنيان المجتمع ذاته وليس الفن الواقعي هو الفن الذى يقتصر على رسم الشخصيات والموضوعات المستمدة من الطبيعة، بل الفن الواقعي هو الذى يكشف في الوقت نفسه عن كل فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الأخرى، فرغم المظهر والخلقية التاريخية الماضية المختلفة اختلافا كبيرا، انهم يعيشون حياة متماثلة ويواجهون المشكلات عينها، والفن الواقعي ينبه الناس الى جمال الطبيعة كما ينبههم الى جمال البشر، فهو يصور العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس، ويصور القوى التي تسبب لهم الضرر ويصور الروابط التي تؤلف بينهم، وهذا الفن يبين ماهو الجديد وما هو المتحرك والناهض بين الناس في المجتمع، وهكذا يمكن أن يقال عن الفن الواقعي انه يعكس تاريخ زمان، انه يمنح الناس وعيا بالنسيج الذى يعيدون هم جزءا منه، ومن ثم فانه يخلق شعورا بالقربى فيما بين الناس الذين لهم حياة ومشكلات مشتركة.

وترتبط الواقعية في الفن بالثورة البورجوازية، ففي القرن الثامن عشر عشية الثورة الفرنسية التي توخت الركائز الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية للاقطاعية أخذ الفن الواقعي يتطور، متنقلا من تصوير الحياة اليومية الى تصوير الكائن الاجتماعي ان منطلق التطور التاريخي والدراسة التي يخضع الفن بواسطتها النشاط العملي الانساني الاجتماعي بمعنى الكلمة الواسع، أديا الى أن تحدد الواقعية بموضوع وتأسيس نهائيا كطريقة مستقلة للخلق الفني.

والواقعية بتغلبها على نسخ الواقع بصورة سطحية وعلى المفاهيم الذاتية عن الطبيعة

---

(1) ـ المرجع السابق : ص: 16.

البشرية والمسرح الذى تلعب عليه الاهواء البشرية تقيم بمثابة مبدأ خاصية الفن الأساسية وهي التمثيل الجوهري المادى للعالم والأفكار والمشاعر البشرية وخلافا للاعتباطية الذاتية النزعة فان الواقعية لاتعزل الانسان عن الوسط الاجتماعي الذى يعيش فيه ويعمل هي لاتقطع مابين الانسان والمجتمع بل تجهد لادراك والتقاط جدلية العلاقات الاجتماعية والتعبير عنها بكل تناقضاتها الواقعية الحقيقية . وينظر بعض الفنانين الى الحياة كما لو كانت طبيعية صامتة ويعتبرون هذا النقل الدقيق الفوتوغرافي للبيئة في الحياة اليومية دليلا على الواقعية .« والحالة النفسية التي يتم البحث عنها ويتم تثبيتها في العمل الفني تكشف عن العالم الباطني والانفعالات تكشف عن أفعال الانسان ويكون العمل الفني ناجحا اذا صور حالته الروح الانسانية خلال العمل ولم يكن مجرد تصوير للعمل نفسه»(1) ان الفن الواقعي يحسن أن يرى وراء وقائع الحياة اليومية ومظاهرها اللوحة العامة للحركة وصراع مختلف القوى الاجتماعية وكذلك لايمكن التصور لفن واقعي بدون معرفة الفنان للواقع ، ومن الطبيعي والصحيح أن مبدأ النمذجة الذى يقود الفن الواقعي يعبر عن سببية ظاهرات العالم الاجتماعي ونظرا لأن موضوع الفن تشكله حياة الانسان وحياة المجتمع فان الحياة النفسية للبطل ومجمل خصائصه الفردية يتأملها الفنان الواقعي ويصورها بصفتها مشتقة من ظروف متعددة لايمنعها تنوعها من أن تكون نموذجية واذا كانت الواقعية لذا تكونها بصفتها طريقة متكاملة للابداع تتيح تحليل الوسط الاجتماعي واستنتاج الروابط والعلاقات السببية منه وابرازها ، قد أسهم وساعد في تكوين تصور موضوعي للواقع فذلك لم يمنع أن يكون لدى كل فنان واقعي رؤيته الخاصة للعالم ، ومن هنا فان العمل النفسي بتسجيله صور العالم انما يعكس بصورة عفوية خصائص وعي الفنان الذى لايكون أبدا مؤرخا تسجيليا محايدا لقضايا عصره بل هو يدافع دائما عن الأفكار التي تحمل من وجهة نظره معنى عصره والاتجاه الرئيسي لهذا العصر .

---

(1) - سيدني فيكلشتين -(المرجع السابق) - ص: 23 .

((ويديهي أن المفهوم الذاتي لدى الفنان عن حقيقة التاريخ لا يمكن أن ينطبق دائما على المضمون الموضوعي لهذا التاريخ)) (1).

ان الواقعية كظاهرة تاريخية في الفن نشأت كما يبين القول منذ انتصار الثورة البورجوازية مما يؤكد أن لكل عصر من العصور أو بمعنى آخر لكل مرحلة تاريخية تظهر في التاريخ الانساني تنشئ مفهوما ليس فقط آراءها الفلسفية والسياسية والاخلاقية بل وآراءها الجمالية وتؤسس قيمتها الفنية غير أنه بالنسبة للواقعية نستطيع عادة التمييز بين مفهومين أو منهجين اثنين هما : الواقعية النقدية ، والواقعية الاشتراكية وسنقوم بتوضيح بسيط لهذين المفهومين . فبالنسبة للواقعية النقدية : هي مدرسة ومنهج اتخذ منذ منتصف القرن التاسع عشر نزوعها الرئيسي نحو كشف شرور المجتمع البورجوازي والتغلب على تناقضاته دور الهامة في تطوير فكرة تحرير الانسان اجتماعيا وروحيا وفي تأكيد المثل العليا الاجتماعية الديمقراطية بين الناس . (2)

ويشكل كل من بلزاك وديكنز وغوغول وتورغنيف وتولستوي وغيرهم .. ممثلي هذه المدرسة وفنانيها الذين كانت أعمالهم تعكس شرور مجتمعهم بصورة فنية عالية القيمة وغالبا ما كانت أعمالهم تندد بحكم ملاك الأراضي الجائر وبالغرائز الوحشية للبرجوازية وتعصب الكنيسة وبصورة مباشرة الاتجار بالانسان ونضال الشعب . وقد وصل تيار الواقعية النقدية في عصرنا الحاضر ((شارلي شابلن)) ((همنغواي)) وغويرمو سانتوس وغيرهم وقد كانت الآثار العظيمة للواقعية النقدية عظيمة في تشكيل الواقعية الاشتراكية .

ان مصطلح الواقعية الاشتراكية ينعكس الى حد ما تلك الوحدة في الواقع والمنهج الاشتراكية والمنهج . ((الواقعية والطبيعة الاجتماعية لمنهج الواقعي الاشتراكية نشأ كوسيلة الادراك العالم من قبل الطبقة العاملة والفئات الاجتماعية المتداخلة معها(3)

---

(1) بوريس سوتشكوف : المرجع السابق ص 21 .
(2) م . روزنتال ـ الموسوعة الفلسفية ص : 594 .
(3) غرومون ترجمة : عدنان مدانات الواقعية الاشتراكية : دار ابن خلدون بيروت ـ 1975 ص 35 .

وأول من استعمل هذا المصطلح هو الكاتب السوفياتي ماكسيم غوركي في مؤتمر الكتاب السوفييات الأول عام : 1932.

والواقعية الاشتراكية هي موقف قبل أن تكون أسلوب أوطريقة في العمل الفني ولا نستطيع القول عن الواقعية الاشتراكية بأنها : ((طريقة فنية لسبب بسيط واقعي وملموس، هو أن الانتاج المندرج تحت هذا العنوان ((الواقعية الاشتراكية لا يتجلى بطريقة فنية واحدة بل هو يحتوي على عدة أشكال وطرق وأساليب مختلفة فمثلا : طريقة (ايتماتوف) خصوصا في أعماله التركيبية وشبه الرمزية الأخيرة جاءت تختلف عن طريقة (شولوخوف) والملحمية منها وطريقة المخرج السينمائي (سيرفي ايزنشتين)) في ديالكتيك الصور والمونتاج تختلف عن سردية المخرج غراسيموف)) 1

والواقعية الاشتراكية هي التبرير الفني للعلاقات الاجتماعية الجديدة للأخلاقيات الجديدة التي ظهرت بدخول الطبقة البروليتارية حلبة الصراع الاجتماعي ومن ثم الثقافي من أجل خلق مجتمع جديد .

وما يجمع بين أصحاب هذا ((الواقعية الاشتراكية)) ما دام هناك طرق مختلفة للتعبير والعمل الفني ؟ انه الموقف الماركسي الواعي لطبيعة الطبقة أن أصحاب هذا الموقف من كتاب وأدباء وفنانين هم ماركسيين أو اشتراكيين بوجه عام .

ان الغنى والتنوع في الطابع ميزتان من مميزات الواقعية الاشتراكية لأنه يعكس التعقيد الحقيقي لسيرورة نشوء وتكون العلاقات الاجتماعية الجديدة ووعي الجماهير الجديد ويمثل الفن الجديد تحليلا لعلاقات الشخصية والمجتمع أشد تعقيدا بما لا يقاس من تلك التي درستها الواقعية القبل اشتراكية ، وسبق لشولوخوف أن قال يوم تسلمه جائزة نوبل ((أنا أتحدث عن تلك الواقعية التي نسميها الآن الاشتراكية وخصوصيتها تكمن في أنها تعبر عن وجهة نظر لا تكتفي بالملاحظة لا تستلم وتبتعد عن الواقع ، بل تدعو للنضال من أجل تقدم البشرية وتعطي امكانيات بلوغ الأهداف التي يطالب بها الملايين وتضيء لهم دروب النضال)) (2)

---

(1) ـ محمد دكروب . (المرجع السابق) ص 83 .

(2) ـ أندلسري . غروموف . (المرجع السابق) ص 42 .

ويقـــدم الجنـــس الروائـــي بشكـــل مســلم أو هـــو يحـــاول أن يقـــدم امتلاكـــا جماليـــا ومعرفيـــا للراهـــن – عن طريـــق البنـــاء الفنـــي والايديولـوجـــي التي تصدر الروايـــة أثنـــاءه • زمنـــا ومكـــانـــا • وللواقـــع المسلم الذى يحـــاول الروائي الاحاطة بجوهره وتقديـــم رؤيتـــه عنـــه •

وقـــد تستطيـــع روايـــة واحـــدة تقديـــم مثـــل هذا الامتلاك المعرفـــي والجمالـــي والوصول اليـــه كما في ((الحـــرب والسلم)) و((الاخـــوة كرامازوف)) لدوستويفسكـــي وثلاثيـــة نجيـــب محفـــوظ و ((مئة سنـــة من العزلة)) لغبريـــال غارسيا ماركيز • وبشكل عام تتمثل الرواية الروايـــة الحقـــة • الحركة الخاصـــة في مجتمعهـــا أو عصـــرهـــا •

والروايـــة من أكثـــر الأجنـــاس الادبيـــة حساسيـــة لتجـــاه المجتمع • فانسيـــج الروائـــي كشبكـــة ومـــؤلفـــة من شخصيات وحواد ثولغـــة • انما يشابـــه نشيـــد الوجود الاجتماعـــي في تكونـــه من العناصـــر المشـــار اليهـــا سابقا وهي شخصيات وحواد ثولغة • ومـــن هنا فليـــس من التعسف أن يجـــرى القـــارئ تشابهـــا ونوعـــا من المماثلة بيـــن شخصيـــات وعـــلاقـــة روايـــة ماوبيـــن شخصيـــات وعلاقـــات راهـــن اجتماعي ما خاصة اذا كانت الروايـــة (1) تقـــدم بعـــض القرائـــن الدالـــة واذا كانـــت صادرة مباشـــرة عن الراهـــن الذى تجرى المشابهة بـــه وضمـــه والروايـــة باستعمالهـــا لغـــة النثـــر حيـــث هـــي لغـــة جـــدلية تعكس حركـــة الواقع وتطوره وتجسد عن طريق ارتباطها بتغيرات الواقع • الموضوعية • العلاقـــات الاجتماعيـــة الدالـــة • وتكمن أصالة الرواية لا في وصفهـــا الحيـــاة الخاصـــة وانما في الكشف عـــن مدلولهـــا العـــام كما تكمـــن في تصويـــرها لهـــذه الحيـــاة لا كحياة معزولـــة وانما كمقدمـــة لدراسة أعمـــق مضمـــون للعـــالـــم وللانســـان المعاصرين • تدخل الرواية باعتبارها جنس أدبـــي فـــن من الفنـــون ضمـــن الايديولوجيـــة لكونهـــا كمـــا سبـــق القـــول موقفـــا جماليـــا ومعرفيـــا للانســـان اتجـــاه العالـــم لكن لايكمـــن الرواية كايديولوجية صافية حيث انه مامـــن ايديولوجيـــة نقيـــة الا في المفهـــوم أما في الحقـــول الايديولوجيـــة المختلفة وفي [وعي] النـــاس

---

(1) – أنظـــر محمد كامل الخطيب • (الرواية والواقع) الطبعة الأولى – دار الحداثة بيروت – لبنان 1981 ص16

فالايديولوجية غير نقية ، لاشك أن المجتمع يتكون من كل معقد من بنيات اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية متداخلة . ولما يكون منقسم طبقيا ومكون من عدة تشكيلات اقتصادية وثقافية ، تقليدية وحديثة ، قديمة وجديدة في طريق الزوال وفي طريق التكون . فان تداخل الايديولوجيات يصبح أمرا واقعا معاشا .
والرواية هي أكثر تعقيدا انها بناء مركب يشيد فوق الواقع واقعا آخر ينسجم مع ذاته الواقع الحقيقي مكثفا ومضاعفا اليه الفن والجمال محتويا تفسير كاتب الرواية للواقع .
هذا التفسير الذي يقدم في الرواية لابجملة أو مشهد روائي بل يأتي عبر نوعية شبكة الحوادث ودلالة مثل منها النسيج العام . (1)
أما بالنسبة للرواية في العالم العربي فمهما اختلفت التأويلات فانها جاءت فريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها (2) وجزءا كبيرا من أشكاليتها يرتبط بفهمها للواقع والواقعية وبموجهاتها النظرية وترابطها مع التصور الاستيقي (الجمالي) والايديولوجي) .(3)
وقد ازداد تعمق الفهم والتحكم في الواقع العربي وللعمل الروائي نفسه حيث أن عددا من الروايات المنشورة بعد ، 1967 ((جاءت تحمل معها مؤشرات التجاوز وتعميق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة تضرب في أعماق الذات الفردية والجماعية وتحقق التعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج وابراز اشكالية القوة الشعبية المنحبسة في زنازن الخوف والسلطوية والوصايات الأبوية) .(4)

---

(1) محمد كامل الخطيب . (المرجع السابق) ص 17
(2) محمد برادة . محمود أمين العالم . عبد الكريم الخطيبي : وآخرون (الرواية العربية واقع وآفاق الطبعة 1 دار ابن رشد بيروت . 1981 ص 8
(3) نفس المرجع السابق ص 11
(4) نفس المرجع السابق ص 12

الروايـــة والطبقة العاملـــة : نمـــاذج

-روايـــة ((جرمينـــال)) لا ميـــل زولا .

أظهر ((زولا)) بفضل كتابـه : ((جرمينـال)) الى أية درجـــة كان يتفهم المذهب الاشتراكـــــــي اذ أنـــه أقسام علاقة مباشرة مع العمال الدناميين ودخل صميم الهيئة العمالية (ان البطل الحقيقـــي لجرمينــــال عدا مجموعـــة الشخصيـــات البارزة هـو جماعـــة عمـال المناجـم ، هي التي تفعم صفحـــات الكتـــاب وتمنحـه القسوة والعظمـــة) . (1)

ان رغبـــة زولا في أخـــذ الحيـــاة الاجتماعيـــة لمرحلة تاريخية كاملة بصـــورة تركيبيـــــــة وتوضيـــح واستيعـــاب التدرجـــات التي تحـــدد سمـــات وخصائص هذه المرحلـــة التي يتكلـــم عنهـــا قـــد قادتــه الـــى توسيـــع الفكـــرة الأساسيـــة وادخـــال أحـــداث جديدة من الواقع لـــم تكـــن داخلـة مـــن قبـــل في نطـــاق التصويـــر .

وقـــد بيـــن فـــي : ((جرمينـــال)) وكذلك في : ((الحادثة)) بصـــدق لاصـــوادة فيه ظروف العمل والحيـــاة القاسيـــة التي كان يعانيهـــا البروليتاريـــون الذين نزل بهم تعـــسلم الاستغـــلال الـــى مستـــوى أشبـــه بمستـــوى الحيوانـــات وفي الوقت نفســـه عـــرف أن يـــرى في العمال بشرا لديهـــم حـــس رفيع بالانسانيـــة والتعاون الأخـــوى اللذين يصـــران على الفئات الحاكمة واعترف بحـــــق البروليتاريـــــين فـــي التمـــرد . كمـــا بيـــن العنصر الذى يدفـــع الطبقة العاملة الى الاحتجـــاج . يـــروى ((زولا)) حيـــاة عمـــال المناجـــم في جميـــع وجوههـــا متنقلا من الخاص الـــى العـــام . من الكـــل الـــى التفصيـــل وحيـــاة المخفـــاء المثيرة ، الجســـد الريفـــي ، الخرام على أكواخ الفحم ، المضايقـــات التي تنشـــب من جـــراء الشـــراء بالديـــن من محل البقالة وتراكـــــم الأهـــل والاولاد فـــي سكـــن ضيـــق . (2)

لايـــوجـــد طيـــون وأشـــرار فـــي : (جرمينـــال) بل مجموعة الاجتماعيـــة تستغـــل الانســـان .

---

1) ـ مـــارك برنـــارد ـ ترجمة : غالية شطـــي ـ أميل زولا المؤسســـة العربية للدراسات والنشر ط 1 بيـــروت ـ لبنـــان ـ 1978 ـ ص : 88 .

(2) ـ (نفـــس المـــرجـــع) ص : 86 .

وقصوف مجردة ، فالعلاقات القائمة بالفصل بين الذين يغتصون من الفوائد في مدينة نائية وبين عمال المنجم هؤلاء الذين يفتقدهم الجوع والعذاب والجوز ، رشدهم لقد أزيلت كل علاقة انسانية وتجسد أنفسنا في تجريد خالص .

انها المرة الاولى على أية حال التي يصفها كاتب موضوق في عامل العامل ستنهنق من تفوق عمله هذا روايات أخرى تصور البروليتاريا وتثير مشاكلها .

رواية ((الام)) مكسيم غوركي .

ان شمولية النقل الموجه الى المجتمع القائم على الملكية كانت تعتمد عند (غوركي) على دراسة تحليلية واسعة وتصوير لحياة وعلاقات الفئات والطبقات الأساسية لهذا المجتمع ، مجتمع الملكية .

ولم يكتفي ((غوركي)) كما فعل ((زولا)) بملاحظة وجود الصراع الطبقي بين العمال والبورجوازية وملاحظة تأثير هذا الصراع في أعضاء المجتمع بل صور النتائج الطبيعية للصراع الطبقي داخل المجتمع الرأسمالي وللمصائر التي يؤول اليها هذا المجتمع .

ويبرز (غوركي) في أبطاله الذين يشاركون في النضال الثوري ، درجة الوعي الاجتماعي المتفاوتة فالى جانب بلوغنا ((الام)) التي تستجيب الى نداء عاطفتها كأم واحساسها بالعدالة يسلب كل شيء فتهب قلبها الأسوى للثورة ، ينتصب ابنها (بافل) وهو عامل ثوري مثقف وواحد من أولائك الذين يشكلون محور الحركة البلشفي ولم يبرز ((غوركي)) دفعة واحدة كافة مظاهر شخصية الثوري بل انه عمق وحسن صورته مع نمو النضال الثوري ومع استجابه كنسان لمنسزى النضال نفسه . (1)

وأبطال ((غوركي)) الذين هم مندمجون بقوة يعبرون بوضوح عن الاعتبارات والغرائز الاجتماعية الخاصة بطبقتهم وعلى أن ((غوركي)) الذي يصور الانسان تصويرا كاملا شاملا لكل صفاته وخصائصه الفردية لم يقصر قدرة الشخصية على جوهرها الاجتماعي رغم أنه نشاط تماما مضمون هذه الشخصية الطبقية .

---

(1) بوريس سوتشكوف ، (المرجع السابق) ص : 173 .

رواية ((قاطع خشب الرب)) لسمبين عثمان -1-

يعتبر سمبين عثمان رائد السينما الافريقية ، أحد أهم وأكبر سينمائيي القارة السوداء وهو الى جانب ذلك أديب كبير له بضع روايات منها : ((عامل الميناء الأسود)) و : ((قاطع خشب الرب)) ومجموعات قصصية منشورة .

وعندما أدرك في أوائل الستينات أن السينما يمكن أن تصل الى جماهير افريقيا الأمية في معظمها ، فهي شكل أفضل من الأدب اتجه نحو السينما التي أتاح له الأولى الادب فأخرج بضعة أفلام قصيرة قبل أن يحقق فلمه الروائي الأول الطويل ((سوداء فلان)) الذي نال جائزة مهرجان قرطاج الكبير عام : 1966 . وجعل منه اسما لامعا في سينما العالم الثالث في شكل عام بعد ذلك أخرج على التوالي ((الحوالة)) و: ((أميتان))و: ((خالا)) و : ((تشيدو)) اثارت جميعها اهتماما شديدا وكانت موضوع نقاش كبير .

هذا فيما يتعلق بنشاطه السينمائي وهو على أية حال ما زال مستمرا فيه أما بخصوص الأدب فقد كانت روايته الأولى ((عامل الميناء الأسود)) عام 1956 التي عكست تجربته في مرسيليا قدم فيها للقراء واقع الطبقة العاملة بقسوته المادية والمعنوية والواقع الأكثر قسوة للعمال الافريقيين بتناوله الانسان بشقيه الطبقي والعنصري .

اما الرواية الثانية فهي : ((قاطع خشب الرب)) تعتمد على واقعة تاريخية حدثت بين : 1947 ـ 1948 هي اضراب عمال سكة حديد داكار ـ النيجر ويعرض

1ـ سمبين عثمان عمل صيادا وميكانيكيا حتى جند في الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالمية الثانية وبعد الحرب اشتغل عاملا في ميناء مرسيليا وشارك في الحركة النقابية وفي بداية الستينات التحق بأحد معاهد السينما لدراسة الاخراج ومن هنا كانت حصيلته الثقافية الى جانب تجاربه الحياتية كانسان كادح في السينغال وعامل نقابي في مرسيليا نتاجا لجهد ذاتي محض

ويصور في الروايـة القصة المتكونة من البيض أصحاب الآلة وحكام البلاد وفي القسم الآخر العمال الافريقيون البروليتاريا الكادحون . (1) الى جانب بعض الفئات الأخرى ((لا تحمة الأغنياء)) و ((المثقفون)) وبين هذه القوى جميعها يدور الصراع بعد أن يكسو الفنان هيكله الاجتماعي المجرد باللحم الانساني وينفخ فيه روح الحياة والاحساس، ورواية ((قاسم شعب الرب)) رواية بروليتارية بما لها من معنى المحدد للمصطلح اذ يتبنى كاتبها المنظور الافريقي ويصور الصراع بين العمال وأصحاب الآلة وولادة المستقبل من خلال هذه العملية الجدلية التي لا تنسى أخاسي فقد بمرحلة أكثر بمثل تصميم البشر في أن يسيرون حركتها فيثورون ويكسبون عنفا انسانيا ونموذجيا ونمو ورواية متفائلة في هذا المنطلق لأنها تصور عذاب العمال ومعاناتهم في سياق تاريخي يتصل منها لتحقيق جماعي منشود. (2)

يتميز المشهد الروائي عند سمبين عثمان بكونه مشهدا في المقام الأول أي ابطاله يتحول بشكل فوري الى بديل مرئي . ويتم هذا المشهد بظهور مجموعات بشرية كبيرة تنطلق حركتها نحو انسانيا تتشابك فيه المأساة والهزل .

وحسب الدكتورة رضوى عاشور فان النسيج الروائي سمبين عثمان يدخل ضمن الواقعية الاشتراكية حيث أن البطل ليس فردا بل هو الجماهير .

---

(1) - رضوى عاشور (التابع ينهض: الرواية في غرب افريقيا) بدون رقم ط، دار ابن رشد بيروت لبنان، بدون تاريخ، ص 102

(2) - (المرجع السابق) ص 103 .

الفصل الثالث

السينما والمجتمع

أولا : ظهور السينما :

كان أول ظهور السينما في العالم على هيئة آلة عجيبة تعمل على اضفاء عنصر الحركة على صور الأشياء والمناظر تبدو للمشاهدين كما في الواقع الحياة الطبيعية فالحركة الطبيعية الواقعية التي أضفتها تلك الآلة على صور الأشياء كانت الهدف الأول وراء ذلك الاختراع للآلة والميزة الرئيسية التي تميزت بها وجلبت اليها الأنظار .. ((ومن هذا كانت الصور المتحركة)) في حد ذاتها هي مصدر الاثارة والسحر والاعجاب لجماهير المشاهدين في عصر الاختراع الأول للسينما وقد مهد ظهور ذلك الاختراع للصور المتحركة .. الطريق نحو ظهور فن السينما)) . (1)

والباحث عن حقيقة المخترع الأصلي للسينما قد يتيه في مجالات متطورة وضروب متعددة من الادعاءات والانسانية والبراهين والآراء التي تنسب الى نفسها أو الى بني جلدتها الفضل في اختراع السينما غير أن الأبحاث القيمة التي قام بها ((جورج سادول / G.SADOUL / وغيره من الباحثين في تاريخ الفن السينمائي تؤكد ان اختراع السينما جاء نتيجة لجهود انسانية متعددة .

هذه الجهود الذي بذلها الانسان في سبيل الوصول الى فن السينما نذكر جهود المفكر العربي ((الحسن بن الهيثم)) 965 ـ 1038 العالم

---

(1) ـ محمد علي الفرجاني ـ (قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن) الدار العربية للكتاب : ب.ر.ط. ليبيا ـ تونس 1978 ص11

ـ1ـ بالنسبة للمؤرخ جورج سادول أنظر مؤلفاته وعلى الخصوص كتاب : ((تاريخ السينما)) في العالم)) . و: كتاب تاريخ الفن السينمائي .

الرياضيات الدائرية والحاسب والهندسة والذي يعد من أكبر علماء المسلمين المشتغلين بعلم البصريات وقد نقح كتاب ((البصريات)) الذي ظل مرجعاً للعلم والعلماء في أوروبا حتى أواخر القرن السابع عشر وبحث فيه الى جانب نظريات الضوء والألوان والمرايا والعدسات وغيرها أول ذكر علمي للغرفة السوداء التي قامت عليها فكرة التصوير الضوئي .

وقد شهد بداية القرن التاسع عشر مجهودات كثيفة للفزيائيين والمهتمين بعلم البصريات والهندسين من بينهم ((أطن بيتر مارك و ((بيث)) عن نظرية (استدامة الرؤية))) بالنسبة للأشياء المتحركة سنة : 1924)) (1) وتنحصر الفكرة أن هناك خاصية غريبة في عين الانسان تضبط الصور على شبكة العين جزءاً من الثانية حوالي 1/10 من الثانية أطول من الفترة التي مرت فيها هذه الصور فعلا .

وكتب جورج سادول يقول : ((ومع ذلك كتب علينا انتظار التجارب التي قام بها بيتر مارك روجيه وهو انجليزي ذو أصل سويسري لكي تسلك الطريق الموصلة الى السينما (2) هذه التجارب التي جرت سنة : 183= واستمرت بعد ذلك الأبحاث والتجارب في مجموع أوروبا وخصوصا في فرنسا والمانيا وبريطانيا والولايات المتحدة .

وقد شهد عام : 1839 أول صورة فوتوغرافية ثابتة قامت التقطت بواسطة جهاز لويس داجير / LOUIS DAGUERRE / الفرنسي وقد استغرقت مدة التعريض أكثر من نصف ساعة ثم لم تلبث التجارب التي أجراها كل من نابيس داجير من التوصل الى تخفيض مدة التعريض الى عشرين دقيقة بعد عام : 1840 . ثم أصبحت دقيقتان

---

(1) محمد علي الفرجاني . (المرجع السابق) ص : 14

(2) جورج سادول . ترجمة ابراهيم الكيلاني وفايز كم نقش (تاريخ السينما في العالم) دار عويدات . ط1 بيروت لبنان 1968 ص : 17

تم دقيقة . وقد منح ((مايبردج)) 1879 من اختراع وسيلة وجهاز لتصوير الأجسام أثناء الحركة كما جرت : 1892 محاولة هامة ((تعد من أكثر المحاولات تقدما لتصوير الحركة . ثم عرضها من جديد كصور متحركة قام بها الباحث الفرنسي جورج ديمني / G. DEMNY / حيث استخدم لذلك جهاز الفونوسكوب / PHONOSCOPE)) (1)

كما يعد كل من المخترع الكبير ((توماس أديسون)) ومساعده ((لوري دكسون)) جهود كبيرة بالولايات المتحدة في سبيل تطور السينما ، حيث استطاع ((ديكسون)) حل المشكلة الميكانيكية المتعلقة بتحريك الشريط داخل آلة التصوير وذلك بأن ادخل وسيلة (التوقف ثم الانطلاق)) . وتم استعمال أفلام السلولويد / CELLULOID / بطول 50 قدما التي صنعتها خصيصا معامل الانتاج الفوتوغرافي (ايستمان كوداك) .

وحسب جورج سادول فان : ((اديسون قد رفض عرض أفلام الشاشة أمام الجمهور معتقدا بأن هذا العمل من قبل قتل الدجاجة ذات البيضات الذهبية لأن الجمهور في رأيه لايملك دوافع الاهتمام بالسينما الصامتة)) . (2)

---

(1) محمد علي الفرجاني ، المرجع السابق ص : 19 .

(2) جورج سادول ، المرجع السابق ص : 22 .

ـ المقهى الكبير ـ (ميلاد العرض السينمائي سنة : 1895) :

شرع لويس لوميير / L. LUMIER / ، الذي كان يدير مع أبيه وأخيه مصنعا لأدوات التصوير في : ((ليون)) في تجاربه منذ وصول ((صناديق المنظار المتحركة)) من الولايات المتحدة الى فرنسا عام : 1894 .
وبعد محاولات عديدة ، توصل الأخوان لوميير الى صنع جهازهما المبتكر الذى كان بمثابة آلة تصوير وعرض ، وطباعة ، وقد تمكن من تحقيق ذلك بواسطة العامل التي كان يديرها ((كاربنتييه)) ولقد حقق هذا الجهاز تفوقا كبيرا على كافة الاجهزة المنافسة وضمن لهما تكاملها التقني وجدية موضوعات أفلامهما انتصارا عالميا . (1)
وعمل عشرات المصورين الذين دربهم لويس على نشر آلته في أنحاء العالم فارضين على غالبية الناس كلمة ((السينما توغراف)) ومشتقاتها للدلالة على هذه الآلة السحرية الجديدة .
كما شهد عام : 1895 زيادة كبيرة في عملية عرض الصور المتحركة ولكن أهم تلك العروض وأكثرها قيمة وأعظمها دعما للاختراع الجديد تلك التي تمت في باريس PARIS / بالمقهى الكبير / GRAND CAFE / بتاريخ 28 ديسمبر 1895 حيث حقق الأخوان لوميير في هذا اليوم مجدا خالدا وانتصارا ضخما على منافسيهما حتى أن أغلب المؤرخين يعتبرون هذا اليوم تاريخا حقيقيا لميلاد السينما .
ولقد أصبحت كلمة سينما / CINEMA / اختصارا للكلمة السابقة سينما توغراف على الصور المتحركة أو آلة العرض فحسب وانما تعني النشاط السينمائي بأكمله فنا وصناعة على السواء .

(1) ـ جورج سادول (المرجع السابق) ص : 24 :

وهكذا نصل الى أن السينما لم يخترعها أحد بمفرده ولم يستأثر بتطورها مكان بمفرده ولكن الزمن وحده هو الذى ساعد على تقدمها وتطورها من الفكرة النظرية الى فن جديد وصناعة ضخمة •

والان اذا حاولنا أن نربط بين تاريخ تطور السينما والتاريخ الاجتماعي آنذاك نرى بأن السينما قد ولدت في نفس اللحظة التي كانت فيها الصناعة الميكانيكية الغربية تندفع قفزا الى الامام ، وبالتالي تحقق تحولا نهائيا في نمط الانتاج حيث تم القضاء على النظام الاقطاعي وسيادة النظام الرأسمالي الذى تميز بانقسام المجتمع الى طبقتين رئيسيتين : (البورجوازية ـ الطبقة العاملة وبالتالي اشتد الصراع بينهما ، فقد عمدت الطبقة العاملة الى تنظيم نفسها باعتمادها على تجاربها ـ النضالية اليومية (خصوصا عن طريق الاضرابات وبداية تشكيل النقابات العمالية) • كما تميز الوضع على المستوى الفكرى بالانتقال من الجدلية المثالية (هيجل) والاشتراكية الطوباوية (المثالية) ، (روبرت اوين فورييه وسان سيمون) الى المادية الجدلية والمادية التاريخية (كارل ماركس ، انجلز) وقد شكلت هذه الأخيرة فهما علميا متقدما للواقع الاجتماعي والثقافي والتاريخي والاقتصادى • • • وزودت الطبقة العاملة بوعي عميق عن وجودها الاجتماعي ـ الاقتصادي وبالتالي مصيرها (الطبقة العاملة) التاريخي ، مما أدى الى زيادة نشاطها الاجتماعي والسياسي الاقتصادى فلا عجب اذن أن نشاهد توافق ميلاد السينما بميلاد المركزية العامة للعمال بفرنسا حيث ظهرت سنة : 1895 ، وهذا ما جعل الصور الأولى للسينما عند لومييير تحمل مشاهد عمالية •

كما تميز الوضع على الصعيد العالمي بهيمنة الاقتصاد الرأسمالي على السوق العالمية بانتقال الرأسمالية الى مرحلتها العليا الامبريالية ، وشهد نهاية القرن التاسع عشر اتمام السيطرة الكاملة أو شبه الكاملة على المستعمرات السابقة في كل من افريقيا وآسيا وامريكا اللاتينية •

---oo---

فـــن السينمـــــا :

لقد مر على السينما منذ مولدها الرسمي (1895) سنين عديدة منذ مولدها الرسمي ... بدلت خلالها جهود وعصارة أفكار حتى تحققت لها أشكالها وتبلورت أساليبها وتحددت اتجاهاتها لتصبح فنا من الفنون، ووسيلة من الوسائل التعليمية والاتصال بالجماهير .

ولا شك أن شكوكا أثيرت ومواقف معينة كانت قد اتخذت أثناء ظهور السينما ((أو الصور المتحركة)) حول امكانية اعتبارها فنا من الفنون الجميلة كالشعر والموسيقى والمسرح والرسم .. الخ .

وهذا الموقف ناتج عن ماهية السينما نفسها فمما لا شك فيه أن الجانب ((الصناعي)) السينمائي هو الذي ساد الى هذا التردد والاختلاف في المواقف كما أن السينما عندما ظهرت لم تكن تتمتع بالخصائص التي هي عليها الآن . فالكاميرا مثلا لم تكن لها حرية الحركة التي تتمتع بها الآن ، بل كانت تلزم مكانا معينا بينما يقوم الممثلون بالتحرك أمامها . ولذلك كانت الافلام عبارة عن مسرحيات مصورة ، أو هي قريبة الشبه بالمسرحية من حيث الموقف الجمالي العام ((حيث كانت الكاميرا موضوعة دائما في أقصى الرسم الخلفي ، فهي ثانية كامتفرج الجالس على الوثيرة)) (1)

ويصف جورج سادول أعمال ((جورج ميلييس) بأنها سينما الجمالية المسرحية ويمكن تعميم هذه التسمية على معظم الانتاج السينمائي في مراحله الاولى ، نظرا لما تميز به من جمود في حركات الكاميرا واستخدام زوايا الالتقاط المتنوعة ، والتي أصبحت من اللغة الأساسية للسينما ، وسنعود لماهية هذه اللغة فيما بعد .

---

(1) - جورج سادول - المرجع السابق - ص: 43 .

ان التعريف البسيط للسينما هي فن الصور المتحركة و . . الحركة هي ماهية التجربة السينمائية ذاتها كما أن عنصر الحركة هو علة وجود السينما والخاصة العليا لها أو التعبير الأساسي لعبقريتها)) (1) والتطور التكنيكي اللاحق للفن السينمائي هو نتيجة لاحتياج السينمائيين والمتفرجين الى التعبير عن الحركة بصورة أفضل . وقد شهدت آلة التصوير والعرض اختراعات وتحسينات عديدة حتى أخذت شكلها الحالي .

ومادام كل فن من الفنون يتميز باللغة التي يستعملها ((فالصورة تكون المادة الأساسية للغة السينمائية فهي المادة الخام للفيلم ، وان كانت مع ذلك حقيقية معقدة للغاية ذلك أن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذى يعرضها نقلا دقيقا ، لكن ذلك النشاط موجه من الناحية الجمالية في الاتجاه الذى يريده المخرج والصورة التي نحصل عليها بهذه الطريقة تدخل في علاقة جدلية مع الجمهور الذى تقدم له ، وأثرها السيكولوجي عليه يحدده عدد من الخصائص ينبغي تحديدها بدقة اذا أردنا تكوين فكرة دقيقة عن أهمية الفيلم في الحياة الاجتماعية)) (3)

ان كل صورة منتزعة من فيلم هي على درجات متفاوتة من المعنى وعند ذاك لاتكون الا مجرد شريحة ثابتة وماكانت من سلسلة متحركة لاتكتسي دلالتها الكاملة الا في تدفق زمني ، ان لغة الفن السينمائي جديدة بالمقارنة

---

(1) - أرنولد هاوزر ، ترجمة : فؤاد زكريا (الفن والمجتمع) - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ب . ر . ط القاهرة : 1971 ، ص94

-2- المقصود هنا أنه نتيجة لهذا الجمهور من الأفلام الأولى نظرا لابتعادها المسرحية بدأ يبتعد عن العروض السينمائية ، مما دفع الفنى العامل على خلق حركة سريعة وجعل تلائم الفن الجديد

(3) - مارسيل مارتن ، ترجمة محمد مكاوى (اللغة السينمائية) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر د . ر . ط . القاهرة 1964 ص14 .

ملامح الفنون الأخرى فمفرداتها هي الصور أو اللقطات بتعبير سينمائي إذ أن أما قواعدها فتقوم على الحركة . والحركة فيها لابد أن تكون حركة مستمرة تنساق في ذهن المتفرج . وذلك بمرور سلسلة من الصور التي لاحركة فيها في تسلسل سريع يعتمد على تواتر الاندماج في رؤية الانسان . حيث تكون سلسلة الصور قد رتبت في تسلسل مناسب .

وللاحاطة أكثر بأبجدية اللغة السينمائية لابد من الالمام بعناصرها المكونة حيث يتسنى لنا فهمها أكثر ونستوعب خصوصيتها وشروطها باعتبار هذه الخصائص .

- الكاميرا وحركتها وزواياها : تتصدر الكاميرا ومن بعدها الميكروفون قائمة المعدات التي يستخدمها فن السينما ((لا يجعل الكاميرا تدرك الأشياء ادراكها حيها . لابد للمخرج أن ينظر بعينها التي تتحكم فيها قوانين البصريات تلك القوانين التي لابد له أن يعرفها تمام المعرفة وفقا لمقتضياتها . فبعد ذلك فسيجد الكاميرا وقد أصبحت أداة مرنة تكاد أن تبلغ مرونة العين البشرية)) (1)

ومواقعها ووضعها تسمى زوايا الكاميرا مما يجعلها تحدث تأثيرا نفسيا أو تعبيريا عن موقف ما يريده المخرج . فمثلا الشخص المصور من أسفل يعني تضخيم شخصيته وابرازه في موقف القوي . بينما تصويره من أعلى (من فوق المستوى تحت) سيجعله يبدو صغيرا وبالتالي في موقف الضعف . والمخرج يجب أن يدرك تأثير وضع الكاميرا قربا أو بعدا ارتفاعا وانخفاضا حسب الكيفية التي سيبدو بها المشهد . كما أن كل حركة للكاميرا تسمى بأنها ((ذاتية)) اذا كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين احدى شخصيات الحدث وبأنها موضوعية اذا كانت آلة التصوير تعبر عن وجهة نظر المتفرج الشاهد الخارجي المحايد (2)

---

(1) - ريمون سبوتسوود - ترجمة : محمد علي ناصف - الفيلم وأصوله الفنية الدار المصرية للتأليف والترجمة : ب . ر . ط : القاهرة 1964 ص 74

(2) - مارسيل مارتن - المرجع السابق ص : 34 .

وتحدد عدسة الكاميرا المصورة أو مايسمى عادة بالكادرات / /
وهو الحيز المرئي الذي يشاهده المتفرج ومن مجموع الاطارات (الكادرات) هذه
تكون المشاهدة وهذه الأخيرة تلتقط من مسافات متباينة لتوجيه
اهتمام المتفرج الى تفاصيل معينة وهناك أربع من اللقطات الاساسية هي :
أ ـ اللقطة الطويلة أو (العامة) : وتسمى أيضا اللقطة الرئيسية وهي
لقطة تصور المنظر بكامله وتصور العلاقة القائمة بين الأجزاء المختلفة
للمناظر وبين المناظر بكاملها .
ب ـ اللقطة المتوسطة : وفيها تنتقل الكاميرا من حيز اللقطة العامة الى مسافة
قريبة من مركز الاهتمام ، ثم تركز على العناصر الأساسية أو الرئيسية في
المنظر الشامل .
ج ـ اللقطة القريبة وفي هذه اللقطة تضم الكامرا العنصر الرئيسي وتجعله
يحتل اطار الصورة بكامله مع استبعاد العناصر الثانوية بقدر المستطاع
د ـ اللقطة الكبيرة : وفيها ترتكز الكاميرا على جزئية واحدة تجعلها
تحتل الاطار كله شخص مثلا . (1)
وتعتبر اللقطة الكبيرة الى جانب التوليف أو التركيب (المونتاج باللغة
الأجنبية) من أهم ماتوصلت اليه السينما ان لم تكن فخرهما على الاطلاق .
الى جانب هذه اللقطات هناك مايسمى : بالترافلينج / TRAVELLING /
وهو عبارة عن تحرك الكاميرا بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة
واتجاه سير الكاميرا ثابتة وهناك عدة أنواع من (الترافلينج منها
ماهو عمودي ، ومنها ماهو جانبي والى الخلف والى الأمام . أما التوليف والواقع انه
كتب الكثير عنه باعتباره الفن السينمائي ـ فهو خلاق للحركة بالمعنى الواسع

---

(1) ـ أدوين واكين ـ ترجمة : رديع فلسطين ـ مقدمة الى وسائل الاتصال ـ مطابع الأهرام
التجارية : ب ط ، القاهرة 1980 ص: 128 .

وان هذا لهو الدور الاول للسينما تاريخيا وجماليا ((ومن المؤكد أن التوليف يكون أكبر أسس اللغة الفيلمية نوعية وانه مامن تعريف للسينما يصح ان لايتضمن كلمة (توليف) فلنقل من فورنا أن التوليف هو تنظيم لقطات فيلم ما طبقا لشروط معينة في التسلسل والزمن)) (1) .

ولقد سبق للفنان السوفيتي العظيم والمخرج السينمائي العالمي الكبير (سيرغي ايزنشتاين) القول التالي : ((تكمن قوة التوليف في أنه يتضمن في عملية الخلق عواطف المشاهد وعقله اذ أن المشاهد يصبح مسوقا على السير في نفس طريق الابداع نفسه الذي سار فيه المؤلف في خلقه للصورة والمشاهد لايرى فقط العناصر الممثلة للعمل المكتمل بل هو أيضا يمارس العملية الديناميكية لبروز وتجمع الصورة تماما كما مارسها المؤلف ومن الواضح أن هذه هي أقصى درجة ممكنة للنقل البصري لمدركات ماقصد اليه المؤلف بكليته وتمامه .

والواقع أن التعبير بأسلوب التوليف عند (ايزنشتاين) يمكن اختصاره بصورة شديدة في فكرة واحدة هي أنه اذا تجاوزت لقطتين منفصلتين بوضعهما معا لايبدو مجرد جمع بسيط للقطة مع لقطة أخرى وبقدر ماهو نتيج لعملية خلاقة أو ذلك يشبه عملية خلق أكثر من كونه مجرد جمع للأجزاء من حيث انه في كل مثل هذا التجميع تبدأ النتيجة متميزة نوعيا عن كل عنصر من العناصر الداخلة في التوليف اذا مانظرنا اليه على انفراد . (3)

---

(1) مارسيل مارتن (المرجع السابق) ص: 135 .

(2) سيرغي ايزنشتاين ترجمة : سهيل جبر (الاحساس السينمائي) دار الفارابي : رملة ابن سالم . بيروت . 1975 ص 35 .

(3) نفس المرجع السابق ص: 16 .

على أن الطابع الثوري في أسلوب المونتاج (التوليف) . لم يكن ينحصر في تغيير التقطيع أو في سرعة تغيير اللقطات وإيقاعها وتوسيع حدود ما هو ممكن سينمائيا . بقدر ما ينحصر في أن الفيلم لم يعد يضع وجها لوجه ضروب صراع عالم متجانس من الموضوعات بل عناصر الواقع غير متجانسة تماما ((لأنه يجمع هنا بين حقيقتين متباينتين تماما احداهما روحية والأخرى مادية بل أنه لا يكتفي بالجمع بينهما وانما يوحد بينهما في الواقع بحيث يستمد احداهما عن الأخرى غير أن مثل هذا التحدي الواعي المتعمد كان يفتقر بقدر ما في الفلسفة تنكر استقلال المجالات الفردية للحياة كما تفعل السريالية وكما فعلت المادية التاريخية . (1)

وهذا ما نشاهده في الأفلام السوفياتية الصامتة خصوصا عند أمثال ((كولوشوف و: ((ايزنشتاين)) و: ((بودفكين)) وخاصة أفلام ((الاضراب)) و: ((المدرعة بوتمكين)) و: ((أكتوبر)) و: ((الأم)) و: ((نهاية سانت بطرسبورغ)) وغيرها من الأعمال الخالدة حقا في تاريخ الفن السينمائي وتسمى عادة بالعصر الذهبي للسينما السوفياتية كما سمى جون هوارد تلك المرحلة بالانفجار السوفياتي ومن جهة أخرى فإن المرء لا يستطيع أن يستبعد تماما احتمال ((أن يكون هذا الأسلوب بأسره الذي تتمثل فيه العناصر المادية مكان الصدارة هو ذاته انتاج المصادفة . ذلك لأن حقيقة كونه تتطابق مع العصر التاريخي الذي شهد كشف الأساس الايديولوجي للفكر البشري ليس مجرد مصادفة مثلما لم يكن من قبيل المصادفة أن الروس هم أول من عرضوا هذا الفن بطريقة كلاسيكية)) . (2)

---

(1) ـ ارنولد هاوزر ـ (المرجع السابق) ص: 506 .

(2) ـ أورنولد هاوزر (المرجع السابق) ص: 507 .

وبصورة عامة فان التوليف عند (ايزنشتاين) يلمس الذروة باعتماده على المادية الجدلية كنظرية للعمل السينمائي ، وهنا لايمكن أن ننسى أن هذا ترافق مع البعد * في تطبيق المادية التاريخية على الواقع الاجتماعي .

والى جانب هذا تلعب كل من الاضاءة والالوان والموسيقى والاصوات بصفة عامة دورا لايستهان به من أجل خلق أجواء الفيلم المطلوبة والواقع أن ادخال استعمال الصوت في الفن السينمائي قد قوبل بفتور ان لم نقل برفض من طرف بعض السينمائيين الكبار مثل ((شارلي شابلن)) و: ((رينيه كلير)) الذى ((أبدى تخوفه من السينما الناطقة وقال عن التوقعات المتفائلة حول السينما الناطقة أنها ((نبوءات مخيفة)) وانه ((يرتعد من الكارثة)) (1)

الا أن للصوت أهمية تفوق أهمية اللون حيث أخرج الصوت الفيلم من عالم الذاتية في عهده الأول الى أن يقترب من التصوير المباشر للواقعية ، ولقد كان هذا في الواقع ثورة حقيقية تفوق في عظمتها ادخال كل من اللون أو البعد الثالث أو الشاشة العريضة على الفيلم .

فبعد أن كانت الموسيقى في الفيلم الصامت نوعا من الزينة الخارجية غير المحسوسة أصبحت في الفيلم الناطق جزءا لايتجزأ من اللقطة والمشهد وبعد أن كانت الموسيقى في الفيلم الصامت مؤثرا خارجيا أصبحت في الفيلم الناطق مؤلفة في الزمان تتولى التحليل ، أو التفسير أو التجسيد الدرامي والجمالي على السواء .

واذا كان الفيلم الصامت قد تميز اهتماما كليا بالفكر الانساني وبالعاطفة والحركة ، فقد عاقه اضطراره الى الاعتماد على حاسة واحدة وكان كل مايمكن تحقيقه في شكل صور مرئية يجب تصويرها حتى يشاهد مطبوعا على الفيلم الأمر الذى ثبت له أنها عملية جد بدائية لاتتناسب في سعتها بسعة الفهم والادراكات الطبيعية لدى الانسان . أما المؤثرات الكامنة وراء المناظر

---

1 ـ [illegible] (تحليل أفلام) رينيه كلير ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر جمهورية القاهرة : 1969 ، ص 13

المختلفة فقد كان لابد من التعبير عنهما بالموسيقى والتعبير الذي حققه الصوت في الأفلام مركزا على الأرجح في التوسع في التمثيل وجهته بالصبغة الانسانية فلم يعد الجمهور منتظرا لقراءة مقتطفات من الحوار المطبوع على الشاشة بل استطاع أن يلمس بنفسه تكوين الشخصية من خلال الكلمات المنطوقة بصفة مباشرة مما أتاح النمو للشخصية الانسانية وذلك باضافة قيم جديدة تتمثل في اللقطات الكبيرة التي تهيئ دراسة تعبيرات الوجه سواء كان مصحوبا بكلام أو بدونه .

اذا كان هذا هو الشأن بالنسبة لأهمية الصوت (بما فيه الموسيقى) فان قضية استخدام الألوان تاهمر وكأنهما أكثر تعقيدا من عملية استخدام الصوت وذلك يرجع الى خصوصية الألوان ومعانيها (لاحظ هنا فن الرسم) كما يرجع أيضا الى عملية التحكم في تشكيل الألوان نفسها والعلاقة بين اللون الطبيعي واللون الصناعي (أي الذي يتم استخدامه في المعامل) وهذا التعقيد أدى في كثير من الأحيان الى خيبة أمل وفشل كثير من الأفلام التي تحتوى على مواضيع مهمة من حيث المضمون .

وهنا نحن بصدد جدلية الشكل والمضمون فاستخدام الألوان ليس عملية سهلة كما قد يتوقع البعض وتاريخ في الرسم يشهد على ذلك فلكي يتحول اللون كشكل الى اللون (المضمون) حيث يتحقق اتحادهما في العمل الفني (أي أثناء التعبير عن أي موقف ما سواء كان دراميا أو جماليا أو اجتماعيا ...) يتطلب ذلك تحكم وفهم على درجة عالية لأهمية التعبير بالألوان .

ثم ان الأهمية السحرية لأفلام (أبيض وأسود) مازالت تمارس تأثيرها على الجمهور اذ أن الأفلام القديمة مازالت تشاهد من طرف اعداد كبيرة من الناس رغم تعودهم على الألوان كما أن التلفزيون الغير ملون مازال منتشرا على نطاق واسع وطبعا يقوم بعرض أفلام سينمائية .

وأخيرا نقول ترى كيف ستكون المشاهد الحالية لفيلم (ايزينشتاين) المدرعة بوتمكين لو كان هذا الفيلم مصور بالألوان .

ثالثا السينما والمجتمع :

السينما هي نتاج مرحلة معينة من التطور الاجتماعي والثقافي في تاريخ الانسان وهي باعتبارها فنا كما سبق أن رأينا تشكل نوعا من الوعي الاجتماعي كانعكاس للوجود الاجتماعي وبالتالي فهي : ((ايديولوجية)) والجانب الصناعي ((التقني)) للسينما جعلها ترتبط أكثر من غيرها من الفنون بايديولوجية المشرفين على انتاجها وهذا ما جعل السينما تأخذ بالطابع التجاري لانتاجها لأنها ترافقت مع هيمنة طبقة اجتماعية على جميع نواحي الحياة الاجتماعية وهي الطبقة البورجوازية التي تسعى الى الاستفادة من أي اختراع تقني في هذه الاستفادة تتحدد بواسطة المستوى التاريخي لعلاقات الانتاج ومثل أي ظاهرة ثقافية أخرى يرتبط اختراع الفيلم وطريقة استعماله بدرجة معينة بالتطور الاجتماعي فتقنية الفيلم وأشكال استثماره الاقتصادي طاقة المعاني مضامينه الفكرية التي يقدمها . كل ذلك يعبر عن عصر نشوءه وانتشاره . ان استخدام الفيلم يتحدد بواسطة الشروط التقنية والاقتصادية والفكرية ، انه يحقق عند حد أدنى من المساعي الفكرية ، أشباع الحاجات الموجودة والمعدلة من قبل المجتمع ، طبيعتها وفقا لطبيعة معينة تتمثل في اشباعات تنجز في خيالات جماعية مما يضفي الطابع السلعي على الفيلم ، وقد سبق لماركس أن كتب في رأس المال ((ان السلعة هي في المقام الأول ، موضوع خارجي ، شيء يلبي بخصائصه حاجات بشرية من هذا النوع أو ذاك ، ولا تغير طبيعة هذه الحاجات من الأمر شيئا سواء صدرت عن المعدة أم عن الخيال)) . (1)

وتلبي اشباعات الخيال الجماعي وظيفة مهمة في الواقع الاجتماعي ، فبالقدر الذى لا يسمح بهذه الاشباعات الواقعية أو يسمح بها فقط بشكل ناقص ، تظهر اشباعات الخيال كبديل ،

---

(1) _ كارل ماركس _ ترجمة : فالح عبد الجبار وآخرون . (رأس المال) الجزء الأول دار ابن خلدون ط . 1 بيروت 1981 ص 67 .

وعنـد ذلك يصبح اشباع هذا الخيال البديل يؤدي وظيفة الاستقرار الاجتماعي وهو الشيء الذي تريده الطبقة المالكة لوسائل الانتاج .
((ان الايهام الطبيعي بالواقع ، نتيجة الصور السينمائية تساعد الفيلم من جهة على تصوير الواقع نفسه ، ومن جهة أخرى تساعده على خلق واقع مزيف ، يشوه دوره الواقع عن طريق عملية تصحيح فيه على أساس الرغبات)) . (1)
وليس من الضروري أن يكون انتاج واستهلاك هذا البديل المزيف وفقا لرغبة واعية فقد يمكن أن ينتج طبقا الظروف اجتماعية وتاريخية .
ويحدث انتاج الفيلم ((الواقعي المزيف)) في المجتمعات الرأسمالية الى حجب التناقضات الواقعية للمجتمع ، ويصبح بذلك أداة الطبقة التي تنتجه في السيطرة على الطبقات والفئات الاجتماعية التي تستهلك هذا الانتاج . كما أن ((الواقعية لايمكن اعتبارها دائما ، وقياسا للتقدمية ، فلدينا حالات كثيرة استغل فيها التصوير الواقعي للحياة بشكل مباشر أو غير مباشر من أجل الدعوة للافكار الرجعية طبعا أننا نقصد بالواقعية هنا تلك الدرجة من الواقعية المؤهل لها في العالم الرأسمالي .. ذلك أن هذا الفن بحكم جوهره الاجتماعي مضاد لتطور الواقعية الحقيقية)) .(2)
واذا عدنا الى طبيعة المجتمع الذي أنتج السينما نفهم الى من تتجه الفيلم . فالفيلم مرتبط بالمجتمع الرأسمالي ، كما سبق القول . واحدى مميزات هذا المجتمع من المجتمعات السابقة عنه هو كثرة المدن وبالتالي فان مستهلكو الفيلم يتوزعون في أغلب الأحيان في المدن ويشكلون جمهور السينما (وهي فن جماهيري) من الفئات المتوسطة في الاغلب والبروليتاريا .

---

(1) ـ دار التقدم العربي للصحافة والطباعة والنشر (مجلة الحرية) بيروت العدد : 1034 28 سبتمبر 1981 . والمقال مأخوذ من كتاب : (بيتر بيشلين) (الفيلم كسلعة) الذي ظهر سنة : 1945 ونال عليه درجة الدكتورة 1947 .
(2) ـ ألكسندر كاراغنوف ـ ترجمة : سامر كمكمي (السينما بين الايديولوجيات وشباك التذاكر) دار الطليعة : ط: 1 بيروت : 1979 ص 20 .

وطبيعة هذه (السلعة) التي تجسد في انتاج الواقع المزيف تجد اقبالا أكثر من طرف تلك الفئة التي لاينحصر وجودها الاجتماعي بعمق في هذه الفئة هي البورجوازية الصغيرة ، التي تشعر دائما بالتهديد من أعلى ومن أدنى ، ولكن التخلي عن مصالحها الحقيقية كان أفضل لديها من التخلي عن آمالها ومستقبلها المزعوم ، لقد كانت ولاتزال تريد أن تحسب جزءا من الطبقة العليا البورجوازية مع أنها في الواقع كانت تشارك الطبقة الدنيا نصيبها من الحياة ((وقد تمكن منتج الفيلم من أن يمتد وهو آمن تماما ، على اختلال اتجاه هذه العناصر المتقدمة الجذور في المجتمع ، فموقف البورجوازية الصغيرة من الحياة يتسم بالتفاؤل غير مركز على تفكير أو موقف نقدي وهي تؤمن بأن الفوارق الاجتماعية لا أهمية لها آخر الأمر ومن ثم فهي تريد أن تشاهد فلاما يتحرك فيها الناس للناس ببساطة من مستوى اجتماعي الى آخر والى هذه الطبقة الوسطى تقدم السينما تحقيقا لتلك الرومانتيكية الاجتماعية التي تحققها الحياة أبدا)) (1) .

ان مجال الانتاج وطبيعة المنتوج ، أي شكل ومحتوى الفيلم محكوم من جهة بالطبيعة السلعية للانتاج كما أنها محكومة من جهة أخرى بعوامل اقتصادية واجتماعية ونفسية ذات احتياج معين . ان طبيعة المجتمع هي التي تعين في النهاية شكل استثمار أي وسيلة ، ولهذا فلا غرابة أن يركز المجتمع الرأسمالي على الجانب التجاري في انتاج الأفلام قصد تحقيق احدى أهدافه ـ الربح بأي طريقة ـ وهنا قد يعامل كانتاج للبحث الفني معاملة السلعة شأنه شأن أية بضاعة بالتعلم أي يمكن أن يشتري ويبع الأغراض المضاربة والربح ((ونتيجة لذلك نجد أمامنا غلة هائلة من الأعمال التافهة التي لاتفتقر فقط الى أية روح ابداعية وانما تخضع لأجل كسب المال ليس الا بعبارة موجزة ، ثمة هنا انحطاط حيث للقيم الجمالية)) (2)

---

(1) ـ ارلوند هاوزر (المرجع السابق) ص 505 .

(2) ـ الكسندر كاراغانوف ـ (المرجع السابق) ص 10 .

ان حاجات المستهلكين تغيرت مع سير تطور السينما فاذا كان في البداية مجرد خاصية الحركة هي التي حددت قيمة السينما الاستعمالية فان الاهتمام تحول بعدئذ الى مضامين الفيلم الفكرية بالعلاقة مع السيطرة المتنامية على التقنية السينمائية . وأصبح الفيلم الروائي هو الشكل السائد هو الشكل السائد في الانتاج السينمائي وأدى ذلك الى تركيز الاستثمار على هذا النوع من الأفلام .

ولما كان الفن السينمائي هو أول محاولة منذ بداية المجتمعات ، ذات النزعة الفردية ، في سبيل انتاج فن للجمهور الملم وقد اكتسبت السينما فعلا صفة (الجماهرية أو الشعبية نظرا لخصائص الفن السينمائي نفسه ولطبيعة انتاج واستهلاك هذا الفن ،(فان الاقتصاد السينمائي استطاع وفي فترة زمنية قصيرة للغاية اجتياز كل أشكال الشركات الرأسمالية تقريبا التي تطورت قبل نشوئه بدءا من المؤسسات الفردية الخاصة الى الاحتكارات المنظمة القائمة على الثروست)) (1) . وفي الوقت الذى اتضح للفنان السينمائي أن : بين يديه وسيلة فنية يستطيع من خلالها أن ينقل الى الناس مايشاء من وراء وأفكار ، كما اتضح أن للسينما لغة عالمية يستطيع أن يفهمها كل البشر في وقت واحد ، اتضح للدولة أن بيدها أداة خطيرة لصنع العقول وتوجيهها أو غزوها ، وكان الاتصال الأخير أخطر من سابقه لقد ترتب عليه نتائج مايزال السينمائي يعاني منها الى اليوم .

ولانأتي بجديد عند القول بأن السينما باعتبارها فنا تشكل نوعا من الوعي الاجتماعي و: ((الصعيد السوسيولوجي يبدو الفن كفعالية انسانية قبل كل شئ كخلق وفق قوانين الجمال ، وكعلاقة جمالية من الواقع كذلك يجب على المرء أن يعتبر الفن وعيا تميزه الاحاطة التنيمية للواقع)) . (2)

---

(1) - مجلة الثورية . نفس العدد ، 1034 .

(2) - ا . ك . اوليدوف ترجمة ميشيل كيلو (الوعي الاجتماعي) دار ابن خلدون ط1 بيروت ، 1973 ص 100 .

هذا يقود الى ارتباط الانتاج الفني السينمائي من جهة بالمجتمع الذى يتم فيه الانتاج ومن جهة أخرى بالجهة المسؤولة أو صاحبة الانتاج ، وبالفنان نفسه .
ومن الواضح أن السينما الغربية اليوم هي بين أيدى احتكارات مالية خاصة تخنقها وغالبا بقى الانتاج السينمائي خاضعا لسلطة الاستثمار المالي وتابعا لذلك الازدراء التأمل والمحتمد للمتفرج وغالبا بقي أولئك الذين يصنعون الأفلام وأولئك الذين يحبونها محرومين من حق ابداء الرأى في الانتاج ، واذا ارتبه فان صحة الفن السينمائي ستظل مزعزعة كما تظل حياته الجمالية في خطر ((ان انتاج ((هوليود)) يخدم الاحتكارات كمصدر أرباح خيالية فحسب ، بل وكأحد أسلحتها الايديولوجية الفعالة للسيطرة على عقول الملايين)) . (1)
ان هذه الرخيصة التي يحيشها الفن السينمائي في البلدان الرأسمالية لاتنفي مع ذلك ظهور فن سينمائي معارض للنموذج السائد من حيث المضمون والشكل وهذا في الواقع يعبر عن التناقضات الاجتماعية والايديولوجية الموجودة داخل المجتمع الرأسمالي وغالبا مايعتبر تاريخ الفن السينمائي هو تاريخ هذا الانتاج المعارض، فمن الطليعة الفرنسية الى التعبيرية الالمانية الى الواقعية الجديدة الايطالية الى الموجة الجديدة الفرنسية ... كانت هذه المدارس السينمائية في الغالب معرضة لهيمنة رأس المال وقد كان وراء هذه المدارس فنانيين عظام حاولوا الوقوف في الوجه التجارى لهذا الفن وبدأ من أبيل غانس A. GANCE / و: رينيه كلير R. CLAIR / و: بابست PABST /
الى : / روبرتو روسليني R . ROSSELLINI / و: / فيسكونتي VISCONTI //
الى : / فليني FILLINI / و: / جودار GODAR / وغيرهم كثيرون كانوا يصمون كل حسب مفهومه الى عكس الواقع الذى تحاول السينما التجارية تزييفه .

---

(1) جون هوارد لوسون . ترجمة : أحمد نديم (الفيلم في معركة الافكار) دار الكاتب العربي
للطباعة والنشر ب ر ت . القاهرة : ب.ت. ص 25 .

هذا على العموم وضع السينما في البلدان الرأسمالية ، أما في البلدان الاشتراكية فعبارة (لينين) القائلة ((أن السينما بالنسبة لنا الفن الأهم من بين جميع الفنون)) تعطي معنى كبير النوعية النشاط السينمائي في البلدان الاشتراكية ان عبارة لينين هذه لا يمكن فهمها الا اذا رأينا الطابع الجماهيري للسينما باعتبارها الفن السائد في عصرنا ، وهي بذلك تلعب دورا حاسما في توجيه الجماهير وتوعيتها وحسب أرنولد هاوزر . ان الفيلم هو الفن الوحيد الذي قامت فيه روسيا السوفياتية بانجازات هامة يعترف لها بالفضل فيه

ولا شك أن أوجه الشبه واضح بين الشيوعية الفنية وبين الشكل الجديد في أشكال التعبير ظاهرة ثورية تسير في مسالك جديدة دون ماضي تاريخي ودون تقاليد تقيد الحركة ونقلها ودون افتراضات مسلم بها مقدما)) .(1)

ان الانتاج السينمائي في البلدان الاشتراكية يقع في الأغلب تحت مايسمى بالواقعية الاشتراكية ، ((وقد عرفها بسود فكين وسيلة للعمل الذي يجمع بحق الفنان بالواقع بالحياة السياسية والذي هو هذا هو الأهم يجعله يسهم مباشرة بحمل الامة كلها)) .(2) غير أن بعض الانتقادات كانت قد وجهت الى هذه المدرسة خصوصا للأعمال التي تمت في عهد ستالين كتضخيم دور العامل الايجابي وبعده عن احساسات الانسان العادية مما أدى الى جمود في بعض الأحيان وخاصة على مستوى الشكل وتسوية الواقع نفسه . وعدم تطبيق العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون وبين الواقع والانعكاس الواقعي للعمل الفني ، وطبعا فالفن الواقعي ليس معناه عكس الواقع بطريقة فجة ((ميكانيكية)) وانما يعني الواقع مضافا اليه خيال وتصور ووعي الفنان نفسه .

---

(1) ـ ارنولد هاوزر (المرجع السابق) ص: 508 .

(2) جون سادول ـ المرجع السابق ص 316 .

ومع هذا فان الفن السينمائي في البلدان الاشتراكية مختلف وهذا شيء طبيعي لما هو عليه في البلدان الرأسمالية (خصوصا الجانب التجاري) ففي الاشتراكية لا يصور الفن السينمائي المنحى الجانبي وعصابات الاجرام والحيل والغش بأي طريقة، ولا مجال لأفلام الخلاعة الجنسية والتشويق وهذا من أقوى جوانب الثقافة التجارية في عصرنا يستخدمان في الأخير بسخاء وبراعة، وانما يصور أناسا عاديين، عمال، فلاحين، موظفين، مختار، فنانين ... في حياتهم العادية، بمشاكلهم وطموحاتهم واهتماماتهم وهذا استنتاجنا من مشاهدة أفلام هذه البلدان.

- السينما في البلدان النامية أو مايسمى بـ: ((العالم الثالث)):

ان وضعها هنا يتميز بالتقييد الشديد من حيث وجودها وبقائها، ونوعية أفلامها والأفلام التي تبرمج في قاعات العرض لهذه البلدان وعلى العموم فان النشاط السينمائي في هذه البلدان يقع ضمن الهيمنة العالمية للسوق الرأسمالية وهنا لاتختلف السينما عن بقية القطاعات الأخرى ((الصناعة مثلا)) في عملية تبعيتها للبلدان الرأسمالية ، فهي : ((البلدان النامية)) مازالت تفتقر الى قاعدة صناعية لانتاج الأفلام ، انتاج الالات والأفلام الخام ، ومواد مخابر التحميض، ونقص شديد في القاعات الى أخره ...)

هذه القاعدة الاساسية لخلق سينما متحررة من الاحتكارات الاجنبية ليبقى (الامريكية خصوصا) .

ومن جهة أخرى يسجل توزيع الأفلام في هذه البلدان سيطرة الأفلام التجارية ذات المضامين المزيفة للواقع من الناحية الاجتماعية والثقافية والضعف الشديد لمستوى الجمالي لهذه الأفلام رغم امكانياتها الكبيرة وهو شيء لايمكن فصله عن طبيعة المضامين نفسها ، هذه الأفلام التي تنتجها هوليود ونماذجها في العالم الثالث (الهند ، مصر ، ...) تبسط سيطرتها على أسواق هذه البلدان ، وبالتالي فهي قد عودت الجمهور على نمط معين من الأفلام مما يجعل تكوين أو اعادة تكوين جمهور سينما بديلة مهمة صعبة في وجه مؤسسات القطاع العام في البلدان التي أممت هذا القطاع كالجزائر ، كوبا ، اليمن الديمقراطية وغيرها ، وفي وجه بعض الأعمال التي تقوم بها مؤسسات معينة أو فنانين ملتزمين ، ((ذلك أن الجمهور العريض لازال واقعا تحت الأشكال السهلة والتافهة من الأفلام من طراز هوليود التي تسيطر على الأسواق العالمية ، ان غلبة هذا النوع من السينما الذي الجمهور العريض انما يفسد الذوق الشعبي على حساب السينما الجيدة وبصفة خاصة على حساب السينما الجديدة في العالم

الثالث التي تواجه آثار الحضارة في سبيل فرض نفسها بشكل لمجرد أن تبقى على قيد الحياة)). (1)

اذا كانت هذه هي الظروف التي تحاول السينما الجديدة أو البديلة في العالم الثالث أن تجابهها أو أن تتجاوزها ان أمكن، فانها تواجه مشكلة أخرى تتعلق بنوعية الفيلم البديل، وقصد ايصاله الى الجمهور ((المتعود على النمط الهوليودى)) ، دون التخلي على القيم الجمالية وعن المواضيع التي تعالج واقع الغالبية من الناس وقصد توعيتهم ان تكوين سينما جديدة واقعية فعالة ومتمسكة بالأسس ليس عملية سهلة ولا هي عملية قصيرة المدى، ولا هي تتعلق فقط بالنزوع المخلص لدى هذا الفنان أو ذاك، ان الوصول الى تكوين سينما جديدة لايتم من خلال الكتابة النظرية عن المفاهيم الجديدة لهذه السينما هذه الكتابة التي تبدو متقدمة على انتاج الأفلام . ولا حتى بوضع السيناريوهات الجديدة، بل ان العامل الحاسم في هذا التكوين هو عملية الانتاج السينمائي نفسها، تحويل الافكار والسيناريوهات الى أفلام يقبل عليها الجمهور : طالما أن السينما بدايتها السحرية ومن بين جميع الفنون تجذب العدد الأكبر من الجمهور فلابد للسينمائيين الجدد أن يأخذوا هذه الخاصة بكل ماتفرضه من مسؤولية فنية وسياسية : التوجه نحو الجمهور والقدرة على جذبه)) .(2)

ان عملية جذب الجمهور واعادة تكوينه هي ضمن المشاكل الأساسية التي تعترض الفنانين في بلدان العالم الثالث . حيث ان ممارسة لغة سينمائية معقدة ومرتبطة بدرجة تجهل الجمهور التي تعود على نمط معين من الأفلام، يبتعد عن هذه السينما (التجريبية) وغالبا مايرتبط هذا الاتجاه من السينما بمؤسسات القطاع العام، التي تعتبر القاعدة الأساسية

---

(1) - روبير لافون، جرامون - ترجمة : موسى بدوى - السينما المعاصرة - مطابع الأهرام . التجارية ، بيروت، القاهرة : 1977 ص 34 .

(2) - محمود كروب (مرجع سابق) ص 145 .

في مواجهة النمط السابق والمشكل ناتج عن كون أن أغلب فناني السينما تكونو في مدارس ومعاهد خارج بلدانهم ((وفي تلك المعارض تعرض عليهم أعمال كبار السينمائيين في أوروبا وأكثرهم جرأة وتقدما على أنها أروع الروائع وأكمل النماذج ، وانهما في الواقع كذلك في الأغلب ، ويظل يتنامى في ذهن أولئك الشبان وفي أفئدتهم ميل الى تقليد تلك النماذج والى التشبه بمبدعيها))•(1) مما يؤدي بالفنان الى الابتعاد عن الواقع في نفس الوقت ، ولتفادي هذا • لابد أن يكون الأساس الاول للتعبير الفني الصادق ، عن أي مجتمع هو الانطلاق من خصوصياته ، وان استغلال أي طريقة أو نظرية فنية ظهرت في مجتمع ، طبقا لشروطه الثقافية - التاريخية على مجتمع آخر وقلوبه هذا الأخير ليتلائم مع هذه النظرية ، هو اساءة للنظرية وللمجتمع في نفس الوقت ، كما أن هذا لا يخلق أعمال ذوقيمة فنية حقيقية وانما يخلق ((كليشيهات CLICHES)) فنية ويبقى ان افتعال الغموض والتعقيد بدعوى الحداثة يسيئ الى التيار الأصيل لتكوين سينما جديدة • بقدر ما يبعد الجمهور عن السينما الجديدة • ان السينما في بلدان العالم الثالث رغم كل هذه الظروف أعطت نماذج يكمن وضعها بين الأعمال العظيمة في تاريخ الفن السينمائي ونماذج ((جولبير روشا G • ROCHA)) - السينما الجديدة ، البرازيل بأفلام ((الاله الأسود والشيطان الأبيض)) و: ((الأرغرترتحد)) • • • •
((يوسف شاهين)) بأفلام الأرض) و: ((العصفور)) ، ((باب الحديد)) ((عودة الابن الضال)) ((اسكندرية ليه ؟)) ((حكاية مصرية)) وسنبسان عثمان ((السينغال)) وهيمبتوسولاس H • SOLAS / (من كوبا) وغيرهما • • • كثيلة بتأكيد مكانة سينما العالم الثالث وعلى العموم فان الشيئ الواضح هو أن الأفلام البالغة التنوع التي تقدمها السينما العالمية هذه الأيام لايمكن أن تفهم فهما صحيحا وكما يجب الا من زاوية ارتباطها بالحياة الحقة ، بالتطور الاجتماعي والصراع بين مختلف القوى الاجتماعية •)) (2)

---

(1) - صلاح دهني - سينما - سينما - منشورات اتحاد الكتاب العرب ب•م ط• دمشق: 1979 ص: 84 •

(2) - الكسندر كاراغانوف (المرجع السابق) ص: 17 •

ا ـ رابعـــا الطبقـــة العاملـــة والسينمـــا :

لقـــد ظهـــرت السينمـــا ـ كمـــا مر معنـــا ـ في بدايـــة هـــذا القـــــــرن وتزايدت أهميتهـــا كفـــن جماهيـــري . كمـــا أنهـــا أصبحـــت أداة تثقيف جماهرية واسعـــة ووسيلـــــــــــة اتصـــــال سريعـــة التأثيـــر ، فمن طريقهـــا تتناقـــل الشعـــوب اليـــوم حضاراتهـــا المختلفـــــــــة ، كمـــا تفتـــح آفـــاقـــا واسعـــة أمـــام خلـــق انسانيـــة موحدة الأهـــداف والمشاعر . و : ((ليس مـــن الغريـــب أن تـــدور حـــول السينمـــا نظريـــات عن الدور الخاص للثقافـــة ووظيفتهـــا الديمقراطيـــة ، وسبـــب هـــذا هـــو أن الفيلـــم اليوم جـــزءا هـــام من البنـــاء العلـــوي تستخدمـــه الطبقة الحاكمة بعنايـــة خاصـــة واهتمـــام كبير ، فالسينما هي المجـــال الـــذي يتعـــرض لأقصـــى ضغـــط كـــي يمثـــل تمـــامـــا لبرنامـــج الطبقـــة الحاكمـــة))(1)

والطبقة العاملة كطبقة اجتماعيـــة تتميز بتزايـــد نفـــوذهـــا وتـــأثيرهـــا على الحيـــاة الاجتماعيـــة ـ الثقافيـــة لعصرنـــا فقـــد انعكـــس وجودهـــا الاجتماعـــي في الانتـــاج الفنـــي والأدبـــي ، وإذا كنـــا قـــد رأينـــا نماذج مـــن الطبقـــة العاملـــة والرواية فـــي السينمـــا باعتبارهـــا فنـــا لـــم تخلـــو مـــن هـــذا التأثيـــر وهكذا نشاهد منذ الصور الأولـــى للسينمـــا شخصيـــات عماليـــة ، ورغم سذاجـــة هـــذه النماذج المصـــورة وهذا في الواقع مرتبط بحداثة الفـــن السينمائـــي نفســـه الا أنهـــا تـــؤكـــد حقيقـــة دور الطبقة العاملـــة في المجتمعـــات المعاصـــرة وظهـــور الأهميـــة المتزايـــدة للسينمـــا في الصـــراع الاجتماعـــي ـ السياســـي وخاصة في الصراع الايديـــولوجـــي جعـــلا موضـــوع الطبقة العاملة والسينمـــا ضروريـــا ، فجميع الحركات الاجتماعية والسياسية لـــم تخـــطـــأ في أهميـــة السينمـــا (الشيوعيـــة ، الفاشيـــة ، النازيـــة ، وحتى حركات التحرر الوطني ...) غيـــر أنـــه علـــى مستـــوى الأنظمـــة الاجتماعيـــة لـــم تنـــل السينما في البلدان الرأسمالية في البداية أهميـــة كبيـــرة ، في حيـــن أعتبرت في البلـــدان الاشتراكية ((الاتحاد السوفياتي أهمية كبيـــرة أن العلاقة سينمـــا ـ طبقـــة عاملـــة تظهـــر وكأنهـــا تتضمـــن كل العلاقـــات الأخـــرى (الاجتماعية ـ الفنية)) ولم يكـــون ثمة تمثيـــل للعالـــم العمالـــي على الشاشـــة بـــدون تمثـــل ملازم بالعمـــل أو فـــي حالـــة عـــدم العمـــل

---

(1) ـ جـــون هوارد لونـــس (المرجـــع السابـــق) ص 25 .

يكـون مـتلازمـا بالبطالـة أو الاضطرابـات ،فالفيلـم الذى ينحو منحى تصوير وضعية العامـل لابد من أن يجعـل العمل جوهره ،ومن هنا تتسـألف كل عناصر الفيلم ،فليس العامل عـلى الشاشـة مـن يحـدده لبـاس ولغـة وسلـوك خاصـة اذا كانـت هذه العناصـر مركبة في اطـار متنافـر وغير متجانـس ،((ان العامل هو الانسـان في العمـل الموجـود داخـل نظـام معيـن للانتـاج يحـدد وضعـه في المجتمع وبالتـالي علاقته مـع الأفـراد الآخريـن لهذا المجتمـع وكـل عمـل سينمـائـي لايأخـذ بعين الاعتبـار هذه الحالة يعقـد ضمنيـا في مفاهيم ايديولوجية وسياسيـة لفـن حكـائـي كـلاسيكي)) (1) ان الوضع الاجتماعي الذى يعيش فيه العمال وبالتالي علاقاتهـم الاجتماعيـة التي ترتكـز أسـاسـا على العلاقـات الموضوعيـة ، الموقـف من وسائل الانتـاج ،وهي التي تحـدد طبيعـة سلوكهـم وموافقتهـم في مجتمـع يتميز بسيـادة الملكيـة الخاصـة لوسائـل الانتـاج ،فـان العلاقـات التناقضيـة التـي تنتج عـن طبيعـة هـذه الملكيـة هي التـي تخلـق تلك الحركـة التي تحـدد انتمـاء العمال الطبقي وتدفعهـم الى أقصـى الادراك والوعـي ،وعليه فـان الفيلم السينمائـي الـذى يعالـج قضيـة عماليـة ولايتحـور فيهـذا الأساس مـع حريـة كـل فنـان طبعـا في اختيـار الرموز والاسلـوب المناسـب لحلمه يبقى عملا معلقـا في فـراغ أو بـدون جـذور

ولـذلك فغالبـا ماتـأتـي الأعمـال العماليـة من هـذا الموقـف على شكل استعراض سطحـي للموقـف فهي اما تاريـخ أن تقـع في شعـارات طنانة تـردد طـوال الفيلـم أو اسقـاط أجـواء غريبـة عن الواقـع العمالـي وفي كلتـا الحالتيـن لانشاهـد فنـا بقدر مانشاهـد (تشبيـه بالفـن) حيـث تتحـول الشخصيـة العماليـة من انسـان ذو طبيعـة انسانيـة عاديـة تـتـأثر بالظـروف الاجتماعيـة التي تعيش وسطهـا (تعمل ،تمرح ،تحب ،تغضـب تـكره ،يختلـف ....) الى انسـان تتميز سلوكاتـه بتصرفـات محـددة وكـأن قـوى خفية تدفعه الى هـذه السلوكـات ،دون أى تبريـر معقـول من الناحية الاجتماعية والنفسيـة ،وبهـذه الصفة تتميـز الأعمـال التي تـأتـي نتيجـة لطلب ((محـدد)) لجهـة مـا .

---

(1) ـ جريـدة الجمهـورية الصادرة بوهـران / 23/ سبتمبـر 1980 والمقال مترجم عن مجلة (سينما 80) الفرنسيـة المختصـة بشـؤ ون السينمـا .

العمال في السينما العربية

اذا كانت السينما العربية قد تناولت بشكل أو بآخر موضوعات تتعلق بالبشوات أو الاقطاعيين وطموحات الطبقة الوسطى فان الطبقة العاملة رغم الأهمية الاجتماعية والسياسية التي تلعبها في المجتمع بقيت بمنأى على اهتمام السينما العربية وبشكل متعمد و((من الواضح أن العمال لم ينالوا نصيبهم من الاهتمام في السينما العربية فالأفلام التي تتناول قضاياهم محدودة تكاد تعد على أصابع اليد، تقف عند همومهم وكفاحهم على استحياء ولا تمس قضاياهم الا من بعيد وأسباب ذلك متعددة ومتداخلة فان طرح موضوع حساس مثل هذا بأمانة وصدق وعمق يتطلب جرأة كبيرة وفكرا واضحا عميقا)) (1).

ومع هذا يمكن تحديد ثلاث أسباب رئيسية لهذا الغياب الواضح .

1- طبيعة الانظمة الاجتماعية العربية : وهي أنظمة سياسية اجتماعية لا ترتكز في سلطتها على الطبقة العاملة ان لم تكن في أغلب الأحيان معادية لمطامح هذه الأخيرة . فمن المعروف أن أغلبية الأنظمة العربية مكونة من بورجوازية و ((اقطاعية)) وبورجوازية صغيرة وهذه الطبقات لا تلتقي في نظرتها الى المجتمع ومن ثم دور الفن في المجتمع بنظرة الطبقة العاملة وبذلك فوجودها في السلطة ((كطبقة حاكمة)) تمنع أو تقيد من كل انتاج فني مضاد لمصالحها، وخصوصا الانتاج السينمائي نظرا لدوره الجماهيري .

2- نشاط الطبقة العاملة : ان طبيعة الانظمة تحدد في الأغلب طبيعة النشاط الاجتماعي والسياسي والايديولوجي ، داخل المجتمع ومن هنا فان الاضطهاد والقمع

---

(1) - رضا الطيار - (المدينة في السينما العربية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 - بيروت : 1981 ، ص 48

المسلط على الطبقة العاملة ومعاناتها السياسية والاجتماعية والظروف الخصوصية لتكون هذه الطبقة والأصل الريفي لهذه الطبقة حداثة النشأة ...) كل هذا يمنعنا من ممارسة تأثيرها الآن على المجتمع مما يولد انعكاس فني سينمائي لهذه التأثيرات .

3- الأصل الاجتماعي للسينمائيين : فأغلب السينمائيين العرب ينتمون الى عائلات البورجوازية الصغيرة ويتكونون في ظروف لاتسمح لهم بالفهم السليم للتناقضات الاجتماعية وأسبابها داخل مجتمعاتهم ، فرغم التوجيهات الانسانية لبعض فناني السينما الا أنها غالبا ماتبقى مشوشة الرؤية خصوصا في أفلام تتعلق بالطبقة العاملة ، كما أن ظروف انتاج الأفلام (الجانب المادي) يلعب دورا مهما لما يسمى بتدويره .

ومع هذا فقد أنتجت بعض الأعمال المعتبرة حول الطبقة العاملة في السينما العربية ، وفي الواقع تم انتاج هذه الأعمال في ظروف خصوصية فهي اما أن تصاحب تقدم سياسي ذا توجهات وطنية وتقدمية على المستوى الاجتماعي في بعض الأحيان كمصر في عهد (عبد الناصر) واما يقوم المخرج نفسه بالعمل عن وعي واختيار متحملا مايترتب عن انتاج الفيلم سواء على المستوى المادي أو الايديولوجي ، ((يوسف شاهين)) / باب الحديد / و : ((سهيل بن بركة)) في فيلم / الفيدويد / مثلا .

- نماذج لأفلام عمالية :

- فيلم الاضطراب (LA GREVE) لسرجي ايزينشتاين .

فيلم صامت أنتج سنة : 1925 في الاتحاد السوفياتي . يتعرض الفيلم للوضعية الاجتماعية - السياسية للعمال في روسيا قبل ثورة أكتوبر : 1917،

وهو ينطلق من الأساس، أي من العمل حيث نشاهد في البداية العمال وهم يقومون بعملهم داخل المصنع وطريقة (ايزينشتاين) التوليفية تبدأ في التعرف على الواقع الاجتماعي للعمال وظروف عملهم وعلاقاتهم الاجتماعية ومن ثم بنضالهم الاجتماعي والسياسي .

ان العمال يشقون ويتعبون . أما البورجوازية فهي تتمتع بالحياة ولكن مسؤول العمال يلاحظ حركة خفية بين العمال تثير الشك فيعلم بها الادارة .

والادارة بدورها تعلم الأمن، فيدخل الجواسيس الى المصنع والى الحي العمالي الا أن لجنة الحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسي تبحث بنداء (منشور سري يلصق داخل المصنع من طرف بعض العمال) يطالب فيه العمال بالنضال ضد البورجوازية، ويقود انتحار أحد العمال الى انفجار الموقف، حيث يحدث الاضطراب في الوسط العمالي فيغادرون المصنع، وتتوقف المكينات عن العمل، ويتخذ العمال موقفا بعقد جمعية عامة بضواحي الحي العمالي، فتأتي الشرطة في محاولة لتفريق العمال .

ونظرا لرفض العمال الرجوع الى العمل، فان اللجنة تقرر أن تتابع الاضطراب وهنا نشاهد الحياة الجماعية بين العمال وعائلاتهم حيث يقسم الطعام بين العائلات بانتظام وحسب كل عائلة) .

وتلجأ البورجوازية الى خلق حادث مفتعل (عملية حرق المخزن) حتى تثير الشكوك حول العمال ومن ثم تمهد الطريق الى القمع المسلح .

وفي البدء يتدخل رجال المطافئ لرش العمال بخراطيم الميـاه قصد تشتيتهم، وبعد أن تتم القبض على مسؤولي العمال (الطليعة).

الا أن الاضطراب لايتوقف ، بل يتدعم بخروج العمال الى الشارع وهنا تبدأ مجزرة شنيعة ، عشرات من البروليتاريين يتساقطون في الميدان ، ترافقهم صور لعملية ذبح الثيران ، بتوليف ((ايزنشتاين)) عميق الدلالة ، والملاحظ أن هذه الصور كانت قد منعت أو حذفت من العروض الأولى للفيلم في البلدان الرأسمالية ((ان اضراب ايزنشتاين) هو ملخص للاضرابات الكبرى التي تبين حركة البروليتاريا في روسيا قبل : 1917، وهذا الاضراب عبارة عن شكل يوضح المجتمع الصناعي في احد مراحل تطوره : مطالب ، ازمة اضراب ، قمع ، كل هذه العناصر تشكل انساطا ، هذا الشكل الذي يطرح أيضا مشاكل الوظيفة الاجتماعية للعضوية ولضرورة التنظيم وكذلك قضية اللاعقلانية في العملية الثورية)) .(1)

ان الفيلم هنا يتبع المسار الماركسي - اللينيني للحركة العمالية في العلاقة بين الحركة العمالية والمتهما وبينهما (الحركة العمالية)) وبين البورجوازية كما أنه يكشف ويصور بوضوح شديد ، الطبيعة القمعية لهذه الاخيرة .

1-MARC FERRO -CINEMA et HISTOIR - EDITOINE - DENOIL GAUTHIER-PARIS 1977P134

- فيلم ((مطالع الفجر)) : للمخرج الفرنسي : لويس داكسان : /

تم انتاجه سنة 1949 .

أعطى فيه المخرج للعامل مكانته الخاصة . خاصة وانه لم يفصله عن الحياة اليومية . أن يتناول العامل ككل جوانبه (من متاعب العمل في المنجم ومختلف الوظائف الى غير ذلك . . .) دون أن يهمل علاقته بالنشاطات الانسانية الأخرى بما في ذلك العلاقات العاطفية والجنسية بين الأفراد . ووضعية النساء الخاصة داخل النظام الاجتماعي المحدد بالعمل في المجتمع الرأسمالي . ((كما أوضح كيف أن تقسيم العمل يترتب عنه تفاوت الطبقات وصراعها الموضوعي بمنأى من التطلعات الانسانية للمهندس من أجل خلق اتصال مع العمال . وهذا التفاوت الطبقي يكون دافعا لأن تكتسب كل شخصية درجة من الوعي حتى ولو كانت محدودة فالعامل لا تتصور عليه الا من خلال اقترانه بمن ليس عاملا كالمهندس))(1) وهذه العلاقات التناقضية التي يخلقها التفاوت الطبقي تبقى قائمة دون أن يحاول المخرج حلها رافضا التشاؤم والتفاؤل الوهمي في آن واحد وهكذا ينجح المخرج في أن يجعل قصة فيلمه تتداخل مع اشكاليات التاريخ العام ليصبح مزيجها موضوعا بمشروعه والمخرج بنى قصة فيلمه على مجموعة علاقات تناقضية مثلا العلاقة بين (ماري) و: (جورج) المتزوجين لا تخلو من تناقض خصوصا حول العمل خارج البيت . الى جانب العلاقة بين : ((برايس) العامل البولوني المهاجر الذي يقرر هجرها بعد أن يسمع بأن العمال استولوا على الحكم في بلاده . والعلاقات التناقضية تهدف لكي يكون الفيلم ديناميكيا . مما جعل الوضعية العمالية هنا مضبوطة لا كموقف أبدي ولكن كموقف تاريخي ظرفي وانتقالي .

---

(1) - جريدة الجمهورية (نفس العدد) .

لـفيلم ((ملح الأرض)) : للمخرج الامريكي بيرمان .

أ نتج بالولايات المتحدة عام : 1953، في ظروف اشتداد الحملة ((المكارثية))[1] من طرف سينمائيين من هوليود مسجلين في القائمة السوداء .

وتدور أحداث الفيلم في : ((المكسيك الجديدة)) وفي منجم للزنك (رامسون الذي يشارك في اضراب ، يوقف من طرف مسؤول الأمن : / غير أن زوجته تواصل النضال لتحقيق مطالب العمال في النهاية ، أن هذا الفيلم البروليتاري الذي يعتبر احد اهم الافلام العمالية في تاريخ السينما لا يسقط في التخطيطية وفي تبسيط المشاكل .

الفيلم يحمل معاني عديدة وقطيعا مختلفة ومهمة في نفس الوقت ، ومن هذه المعاني والقضايا ، تلك التي تعلمها لنا مشاهد متنوعة منها : نساء العمال تفتح لجنة تشرف على اضرابهن ، بعد توقيف الرجال ومشاركتهن القوية في الحركة ، المضربات ومن يقمن بدوران حول الطريق الرئيسي حاملات لافتات توضح مطالبهن ، توقيف المضربات غير أن المظاهرة والاحتجاج يمتد الى السجن ، الخلاف بين (رامسون) وزوجته ـ ابعاد المضربين خارج الحي ، بعيدا عن المقاومة العمالية العلاقة بين العمال الامركيين والمكسيكيين المهاجرين عولجت بطريقة سليمة ، الشروط التي يتواجد فيها النساء ضمن نظام اجتماعي يسيطر فيه الرجال ، (فرامون) رغم أنه مناضل نقابي يعتبر أن النساء وجدن ليلزمن البيوت من أجل أعمال منزلية ، الطبخ ، تربية الأطفال ، فهن مختصات بهذه الأعمال ، اما أثناء الكفاح الاجتماعي (2) فلابد أن يبقين في المنزل .

1ـ نسبة الى السيناتور الامريكي (جوزيف ماكارتي) الذى ترأس لجنة التحقيقات في النشطات المعادية لأمريكا في عهد حكم الرئيس : ايزنهاور ، وشملت كثيرا من الكتاب والفنانين وبالأخص السينمائيين ومنهم : (شارلي شابلن) لاعتقادها اللجنة) أن لهم علاقة بالشيوعية أو الاشتراكية .

2-G. SADOUL -DICTIONNAIRE DES FILMS - SOUIL -PARIS -1978 P 225

- فيلم ((باب الحديد)) : ليوسف شاهين : انتج بمصر 1957 عندما انتهى

يوسف شاهين من تقديم هذا الفيلم ، كان يحلم تماما أنه يحقق عملا سيبني عليه كل مستقبل مسيرته السينمائية ، ومن هنا اهتمامه بهذا الفيلم الى درجة أنه قام بأداء أحد الأدوار الرئيسية فيه دور ((قناوي)) بائع الصحف ،

تدور أحداث الفيلم في محطة القطار بالقاهرة ، المعروفة بنفس الاسم والذي اختارها يوسف شاهين كعالم صغير ، يمكن صورة عالم أكبر ، وأحداث الفيلم خلال يوم واحد فقط ، وتتمثل فيه مجموعة من الشخصيات ، في مقدمتها (قناوي) بائع الصحف الفقير والمشوه والمستلب جنسيا و((هنومة)) بائعة المرطبات التي تحمل نفسها وتتمنى لو تصبح زوجة لواحد من عمال الحمالة والعامل الشاب المغرور بـ ((هنومة)) والذي بسبب تكوينه النقابي لايكف عن حماية رفاقه الحمالين من سرقة زعيم الحمالين المستغل ، وفي الوقت الذي ينجح فيه العامل الشاب (فريد شوقي) في اقناع رفاقه بتكوين النقابة يكون (قناوي) قد وصل الى ذروة مأساته برفض ((هنومة)) الزواج منه فيحاول قتلها ، غير أن أهمية الفيلم لاتكمن في حكايته بقدر ماتكمن في مجموع عناصره : أجواء شعبية لم تكن السينما المصرية قد تطرقت اليها من قبل ، صراع له شكل طبقي ويدور حول مسألة التنظيم النقابي))(1) .

هذا الصراع الذي يعود اليه يوسف شاهين ولكن في صفة الصورة على أساس الصراع الطبقي في فيلمين على الأقل هما : ((الأرض)) و : ((عودة الابن الضال)) .

---

(1) ـ ابراهيم العريس ـ رحلة في السينما العربية ـ دار الفارابي ط2 بيروت 1979 ص 76 .

الفصـــــــــل الرابـــــــــــع

===================================

الجـــزائـــــــر : السنمـــــــا والمجتمـــــــع

===

السينما الكولونيالية :

عند بداية السينما في نهاية القرن التاسع عشر (1895) وبداية القرن العشرين ، كان المجتمع الجزائري حقبة تاريخية حرجة للغاية فبعد أن فكك الاستعمار بنيته التقليدية ما قبل استعمارية بات عاجزا عن المقاومة الفعالة لهيمنة الدولة الاستعمارية ، وتسطو علاقات الانتاج الرأسمالية التي حطمت أو أخضعت أشكال التنظيم السابق . ففي هذه المرحلة أصبح "المجتمع الجزائري متأرجحا بعد أن عمل فيه بعمق تطور الاستعمار ، مجتمع يحكمه قانون الشبهية الأهلية . مجتمع مفتقر مكون من مدن تكتبات تراقب أريافا تحمي تقليدات الطقس والأعراس السارية تحول الفلاحين الى ((مساكين تائهين على الطرقات مجتمع منزوع الثقافة بفعل هدم واخضاع الأجهزة الثقافية لما قبل الاستعمار"[1]

فبعد المقاومة العنيفة التي خاضها السكان الجزائريين لفترات طويلة وتحت قيادات مختلفة بعد الأمير عبد القادر الى غاية انتفاضة الفلاحين سنة 1871 م التي يدخل بعدها المجتمع الجزائري في حالة هدوء وسكون نوعا ما ليجدد مقاومته للاستعمار مع بداية العشرينات من هذا القرن ، هذا التجديد الذي يأخذ أشكالا مختلفة عن المقاومة السابقة برغم أنها تعتبر استمرارية لها . انها أشكالا أخذ منها من الاستعمار نفسه (أحزاب سياسية ، نقابات ... جمعيات ، صحافة).

---

(1) أنظر عبد القادر جغلول ، ترجمة سليم قسطون ، الاستعمار والصراعات الثقافية من الجزائر ، ط 1 دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، 1984 ص 61

اذن فدخول السينما الى الجزائر ترافق مع تكون التشكيلة الاجتماعية الكولونيالية، التي يمكن القول أنها تتكون من تمفصل بنيتين: بنية المجتمع الكولونيالي وبنية المجتمع الأصلي لتشكل وحدة متناقضة اقتصاديا اجتماعيا وثقافيا. فمن الناحية الاقتصادية عمل تقدم أسلوب الانتاج الرأسمالي على تحطيم وازاحة أساليب الانتاج القبل رأسمالية رغم أنه يبقى عاجزا ومتعثرا عند درجة معينة من تقدمه فلا يستطيع أن يعمم أنتاجها وتوزيعها على كامل المجتمع الجزائري. ان تفكيك القبائل وانتزاع ملكية الأراضي من الفلاحين الذين يتحولون الى قوة عمل في سوق عاجزة عن استخدامها يشكل من الجانب الاجتماعي الناحية الأكثر أهمية فقد بدأت نتيجة العوامل السابقة تظهر عدة فئات وشرائح اجتماعية مختلفة متنوعة، الملاكين الكبار، البرجوازية التجارية والصناعية، فلاحين صغار، خماسين، عمال زراعيين، فلاحين مهمشين، الى جانب فئة العمال المأجورين والبروليتاريا الرثة. ويتم فهم التنوع في اللوحة الاجتماعية اذا أضفنا اليها اللوحة الثقافية التي تميزت بالجهل الذي تسلم به الاستعمار الفرنسي بتجهيل الشعب الجزائري وهدم البنية الثقافية للمجتمع الجزائري ومنعه من تعلم وتعليم اللغة العربية ودخول المدارس الفرنسية وتشجيع النشاطات الطرقية والدعوات والتصورات والممارسات ذات الطابع السكوني والاستسلامي التي تدعو الجزائريين الى الصبر لقضاء الله وقدره هذا كله يشكل البناء العام للمجتمع الأصلي الذي ظلت الأغلبية

اذن قد تحول السينغال الى الجزائر ترافق مع تكون التشكيلة الاجتماعية الكولونيالية ، التي يمكن القول أنها تتكون من تمفصل بنيتين : بنية المجتمع الكولونيالي وبنية المجتمع الأصلي لتشكل وحدة متناقضة اقتصاديا اجتماعيا وثقافيا . فمن الناحية الاقتصادية عمل تقدم أسلوب الانتاج الرأسمالي على تحطيم وازاحة أساليب الانتاج القبل رأسمالية رغم أنه يبقى عاجزا ومتحجرا عند درجة معينة من تقدمه فلا يستطيع أن يعمم أفقيا وعموديا على كامل المجتمع الجزائري . ان تفكيك القبائل وانتزاع ملكية الأراضي من الفلاحين ، الذين يتحولون الى قوة عمل في سوق عاجزة عن استخدامها يشكل من الجوانب الاجتماعي الناجمة الأكثر أهمية . فقد بدأت نتيجة العوامل السابقة تظهر عدة فئات ، وشرائح اجتماعية مختلفة متنوعة ، الملاكين الكبار ، البرجوازية التجارية والصناعية ، فلاحين صغار ، خماسين ، عمال زراعيين ، فلاحين مهمشين ... الخ ، بجانب فئة العمال المأجورين والبروليتاريا الرثة ... فهذا التنوع في اللوحة الاجتماعية اذا أضفنا اليها اللوحة الثقافية التي تميزت بالجهل الذي قام به الاستعمار الفرنسي بتجهيل الشعب الجزائري وهدم البنية الثقافية للمجتمع الجزائري ومنعه من تعلم وتعليم اللغة العربية وتحويل المدارس الفرنسية وتشجيع النشاطات الدارقية والدعوات والتصورات والممارسات ذات الطابع السكوني والاستسلامي التي تدعو الجزائريين التي الصبر لقضاء الله وقدره هذا كله يشكل البناء العام للمجتمع الأصلي الذي ظلت الأغلبية

الساحقـة منـه تتمركز فـي الأريـاف الـى غاية الاستقلال . . .

فـي حين أن المدن تمركز بهـا المعمرون الذين استولوا على الأراضي الصالحة للزراعـة مكونين طبقـة الملاكيـن الكبار الرأسماليين الى جانب البرجوازية الصناعيـة والماليـة والفئـات المتوسطة وجهاز الدولـة الاستعمارية

ولذلك شهدت المدن توسعا ونمطا للحياة على الطريقة الأوروبية وعلى هذا الأساس . فان النظام الكولونيالـي يتكون من ترتيب متفاصل لنمطي إنتـاج متلفين من حيث المستوى التاريخي وفيه تكون البنية المضادة هي بنية نمط الانتاج المسيطر . ولكن لا يرى الانتماء النسق الفرد النسق الاجتماعي لدى البنية المسيطرة فقط بفضل انتشار الملكية الفردية لوسائل الانتاج بل أيضا وخاصة بفضل الصهار الثقافي فالتناقض الذي يخترق النظام الكولونيالي ليس فقط ذلك الذي يضع المستعمر الأوروبي

فـي مواجهـة الأهالي وهو لا يتخذ شكلا اقتصاديا بل ثقافيا أو إثنيا بالأحرى ولكن ذلك لا ينفي حقيقة أن المصالح الاقتصادية هي التي تسبب هذه التناقضات لأن هذه المصالح هي التي سببت الاستعمار[1]

والسينما باعتبارها فنا حضاريا مدينيا (من المدينة) تركزت في المدن التي كانت أساسا مدنا للأوروبيين

وإذا رجعنا الى الأعمال التي تناولت السينما الكولونيالية في الجزائر

---

1 ـ عدي الهواري ـ مرجع سابق ـ ص 74

نلاحظ بأن العاملين من السلطة الاستعمارية في هذا الميدان لم يفكروا في اقامة صناعة سينماتوغرافية (مصانع لانتاج آلات التصوير، الفيلم الخام مخابر التحميض....) أو مايسمى أحيانا البنية التحتية لصناعة وانتشار الفن السينمائي، وهي البنية التي مازالت الى الآن تعاني منها السينما الجزائرية. ان كل ماقامت به السينما الكولونيالية أنها بنت عدة قاعات بالمدن وخاصة الساحلية حيث يتمركز الأوروبيون لتلبية رغباتهم. فالسينما أيضا محكومة بالعلاقة (مستعمِر/ مستعمَر) فعملية توزيع القاعات وكذلك الأفلام التي أنتجت أو صورت في الجزائر وحول الجزائريين تؤكد ذلك. تجسيد انتشار صورة مزيفة عن مجتمع بقي الاستعمار مصرا على تبديل خصائصه وثقافته. فالنظرة التي كانت حول الجزائريين باعتبارهم مجتمعا من الدرجة الثانية متسمة بالكسل والسحر من أجل أن يتمتع الجنس الأول بكامل شروط الحياة الحضرية. في حين يعيش الجزائريون في ظروف اقتصادية وثقافية بائسة.

- بنية السينما الكولونيالية :

ألتفتت الشركات السينمائية العالمية وخاصة (الفرنسية (أومينيا - باتي غومر ... الى الجزائر وشمال أفريقيا كمجال ((طبيعي - اقتصادي)) يمكنها من تحقيق أرباح. ورغم ذلك فلم تقم بخلق بنية تحتية سينمائية كما سبق القول (مثل مخابر التحميض، استديوهات التصوير، طاولات التركيب، صناعة الأفلام الخام وكاميرات التصوير والعرض) أي كل ما يتعلق بصناعة السينما. فقد أهملت كاملي أقسام الاقتصاد السينمائي باستثناء قسم وحيد هو قاعات العرض أين يتم بجمع الأموال.

ان السينما الكولونيالية لا يمكنها أن تشذ أو تهرب من قوانين اشتغال الرأسمالية في علاقة المركز / الأطراف أو العلاقة بالمتروبول. تتغلغل في كامل مستويات ونشاطات البنية الكولونيالية لتوحد انتاج العلاقة ذاتها لتنتج في محتوياتها كل أشكال النظرة المسبقة والأبوية في مجال الانتاج السينمائي. كما سنرى في فقرة قادمة وهكذا فقد تحولت الجزائر الى سوق طبيعي (الشمس، البحر، الصحراء، الجبال، الغابات، الواحات، الجمال، الخيم ...) هذه الأماكن التي أغرت الشركات السينمائية العالمية. فقامت بنسخها ((تصويرها)) وتقديمها الى المشاهد الأوروبي والى سوق محلي حيث تم انشاء العديد من القاعات التي تمركزت في المدن الرئيسية وضواحيها أين تعرض أفلام الشركات السينمائية العالمية.

فقانون البحث عن أسواق لاستهلاك السلع المنتجة في المركز يفعل فعله في الميدان السينمائي أيضا. ذلك هو منطق تجدد الرأسمالية. ذلك المنطق الذي تعمق بشكل تدريجي ونوعية. الاستعمار الذي عرفته الجزائر ولذلك فإن الاستعمار السينمائي فيها كان متسعا أكثر من بقية دول المغرب العربي، إذ كان لديها 300 مركز الأفلام 16 ملم و307 دار عرض لأفلام 35 ملم عام 1956 مقابل 230 عام 1949 وحوالي 400 عشية الاستقلال مقابل 220 في مصر. وكان أغلب المترددين على تلك القاعات من الفرنسيين[1].

ان هذا التوسع في عدد القاعات الذي رأينا أنه يتجاوز حتى مصر التي تملك سينما حقيقية منبع عدد سكان ضعف السكان الجزائريين تقريبا يمكن تبريره من نسبة الأوروبيين التي تحققها الشركات الاحتكارية التي وجدت في تركيز الأوروبيين بالمدن الجزائرية ضالتها. فحتى زمن حرب التحرير وعلى الرغم من امتناع الجزائريين عن الدخول للقاعات ظل التردد مرتفعا 22 مليون تذكرة أي بواقع ثلاث تذاكر للفرد الواحد[2].

وعلى أية حال فإن التنييزيين تركيبتي البنية الكولونيالية اللتين ذكرتا سابقا (المجتمع الأهلي ومجتمع المعمرين) تمتد أيضا الى الميدان السينمائي فلم يكن في الجزائر عام 1956 غير قاعتين فقط للأفلام العربية. أما في المدن الصغيرة فقد كانت الأفلام المصرية تعرض...

---

1 - جورج سادول - مرجع سابق - ص 552

2 - نفس المرجع - نفس الصفحة

يعرضهن أو ثلاثة خلال أيام العمل (الاثنين والثلاثاء) وتجد تفضيلا كبيرا من طرف الجزائريين الذين نجد الأغلبية منهم لا تعرف السينما ...

وعلى العموم فان التوسع في بناء القاعات السينمائية الذي عرفته الجزائر بالمقارنة مع بقية البلدان العربية والافريقية يجد تبريره حسب رأينا في النمط الاستعماري ((الاستيطاني)) الذي يؤكد في كل مرة على اعتبار الجزائر فرنسية ذلك النمط الذي يدفع الى تطبيق مدني تلبي رغبة الأوربيين ليس فقط من الناحية المعمارية ولكن أيضا الترفيهية . وتوزيع قاعات العرض عام 1961 كان كالتالي ...

الجزائر 44 وهران 34 قسنطينة 09

الضاحية 69 الضاحية 77 الضاحية 50 [1]

وللتأكيد على أن السينما الكولونيالية تلبي رغبة الأوربيين أساسا فان توزيع القاعات على التراب الوطني يتركز بالوسط والغرب وفي المناطق التي قام بها المعمرون أكثر من غيرها . نظرا لسهول متيجة والحضنة الجزائرى الغنية . وبعد ذلك مناطق الشرق أما الجنوب فهو مهمل تماما .

---

1. جورج سادول المسينما في الدول العربية مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون بيروت لبنان 1966 ص 146

تصور جديد للسينما بعد الحرب العالمية الثانية :

منذ بدء العشرينات من هذا القرن بدأ المجتمع الجزائري في مقاومة الاستعمار الفرنسي بعد أن تميزت الفترة الممتدة من 1880 الى سنة 1910 بهدوء نسبي ناتج .. كما سبق القول عن عملية التفكك وإعادة التكوين التي تعرض لهما .

فمنذ هذه الفترة أخذت أشكال المقاومة الجديدة تبرز وتتوسع وتتعمق في نشاطاتها ومطالبها ، سياسية وأنها ترافقت مع الذكرى المئوية لاحتلال الجزائر التي أراد الاستعمار أن يحتفل بها بشكل يؤكد فكرته المريضة ((الجزائر فرنسية)) فكرس كل مايملك من أجهزة بما في ذلك السينما حيث تم أخرج جان رونوار فيلم ((البلاد)) فقد بدأت الحركة الوطنية في التشكل لمواجهة الاستعمار بطرق جديدة ترتكز على أدوات ووسائل وطرق وأساليب في التنظيم والمقاومة ظهرت مع الاستعمار نفسه .

وهكذا فقد شهدت الفترة الممتدة بين الحربين العالميتين نشاطا سياسيا واجتماعيا غنيا فقد ظهرت الأحزاب السياسية والمنظمات الثقافية التي لها دلالات سياسية والنقابات العمالية والصحف والجرائد وغير ذلك فقد تكون في هذه الفترة نجم شمال افريقيا الذي تحول الى حزب الشعب لاحقا وجمعية العلماء المسلمين والحزب الشيوعي الجزائري . فنشاط المجتمع الجزائري في هذه الفترة أظهر للاستعمار أن فكرته المريضة ستؤدي به الى الانهيار ومهما حاول الدعاية لها باستعمال السينما هذه المرة لتوسيعها وتشريعها بعد أن بينت التجارب على المستوى العالمي فعالية هذه الوسيلة

حيث أستطلعت من خلال حركات سياسية واجتماعية مختلفة لدعم مبادئها والترويج لها لأنها الفكرة الرئيسة المعادية لمصالح الشعب الجزائري وضد قوانين التاريخ العالمي ، وقد تأكد هذا بصعود حركات التحرير الوطنية التي عرفتها الدول المستعمرة سابقا ..

ان نشاط الحركة الوطنية بمجموع اتجاهاتها السياسية وفئاتها الاجتماعية يمكن القول أنه بدأ يعطي نتائجه الجلية مع حركة الاضرابات وأشكال المقاومة المختلفة والذى وصل الى ذروته في المظاهرات الكبيرة التي حدثت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية" . والتي أراد الشعب الجزائرى التعبير من خلالها عن حقه في وطن حر ومستقل بعد أن دفع مع بقية شعوب العالم ضريبة الشهداء من أجل دحر النازية . تلك المظاهرات حولتها فرنسا الاستعمارية الى مجزرة 8 ماى الكبرى التي ذهب ضحيتها 45 ألف شهيد .

وهكذا فمن مجموع هذه العوامل الداخلية المتفاعلة مع عوامل خارجية بدأ النهوض الوطني للشعب الجزائرى وفعالية رفض الاستعمار الذى حاول بكل وسائله ومؤسساته القمعية والايديولوجية قمع هذا النهوض بما في ذلك استعمال السينما الذى يأخذ شكلا ووزنا جديدا بعد الحرب العالمية الثانية .

فقد تم انشاء مصلحة السينما في 22 مارس 1947 [1] . التي تعمل تحت اشراف وتوجيه الحاكم العام ، كما تم في جويلية 1947 انشاء

1- Voir lotfi maherzi - lecinemaalgerienne - SNED -alger 198° - p 41

مصلحة النشر السينما توغرافي S.D.C التي كانت مهمتها انتاج وعرض أفلام دعائية باللغتين (العربية والفرنسية) وقد استعملت حافلات للعرض (Ciné-bus) من أجل لمس والوصول الى أكبر عدد ممكن من سكان الأرياف . أين تنعدم الكهرباء ، وخلال عام 1948 وحده قامت هذه المصلحة بتنظيم حوالي 250 عرض شملت 000 ، 465 ألف مشاهد[1] . وقد أنتجت عددا كبيرا من الأفلام القصيرة تتوزع على المحاور التالية

1 ـ أفلام تتعلق بالأدب والعادات الجزائرية

2 ـ أفلام ثقافية

3 ـ أفلام وثائقية

4 ـ أفلام حول التربية الصحية

5 ـ أفلام عن الزراعة

6 ـ أفلام عن الدعاية السياحية

ومن بين هذه الأفلام نذكر :

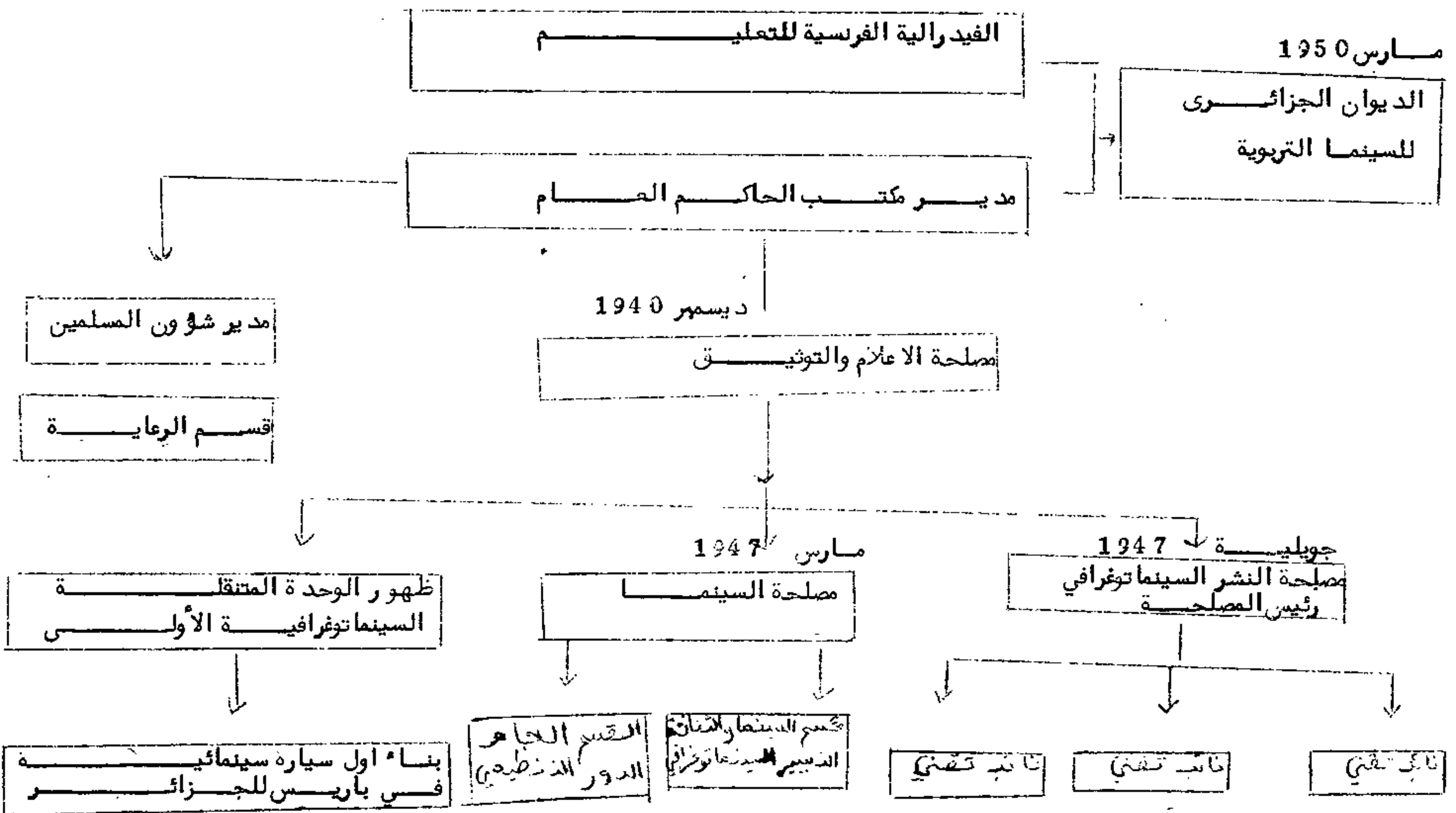
قيصرية 1949 ـ الاسلام ـ 1949 ـ العيد غير المنتظر 1959

ميمون الملكية ـ رعاة الجزائر[2] .

والى جانب نشاط مصلحة النشر السينما توغرافي هذه هناك مصلحة سينمائية أخرى تابعة للجيش الفرنسي التي استخدمت بدورها لنفس الأغراض الدعائية .

1-voir MEGHERBI ABDELGHANI -Les algeriens au miroir du cinema colonial S. N. E .D - ALGER - 1982 P42

2 ـ جورج سادول ـ المرجع السابق ـ ص 118



الهياكل السينماتوغرافية في الجزائر ، مارس 1958
الفيدرالية الفرنسية للتعليم
مارس 1950
الديوان الجزائرى للسينما التربوية
مدير مكتب الحاكم العام
مدير شؤون المسلمين
قسم الرعاية
ديسمبر 1940
مصلحة الاعلام والتوثيق
ظهور الوحدة المتنقلة السينماتوغرافية الأولى
مارس 1947
مصلحة السينما
جويلية 1947
مصلحة النشر السينماتوغرافي
رئيس المصلحة
بناء اول سيارة سينمائية في باريس للجزائر
نائب تقني
نائب تقني
نائب تقني
1- مصور
1- سائق
مصلحة السينما التابعة
المصلحة السامية للجيش

وقـام كذلك ((مزغيـش)) باخـراج فيلـم ((علـي يأكل بالزيـت)) واذ الم يتجلـى الفاصـل بيـن هذا الانتـاج والسابـق عنـه ((MELIES)) فانه يبقى على الأقل ذلك الفـارق بيـن الدوافـع التي حفـزت علـى ظهـورهـا :. ان الأمـر مختلف بالنسبـة ((لمزغيـش)) ولونكليا لأنـه أراد كمـا يقـول أن ((أصـور شبابـي وزينتـه) لأن تفهمـه للسينمـا التي زخرفتهـا جزائـر براقـة ((أجنبيـة)) لاتخلـو من حنيـن عاطفـي جيـد راسخـا ،وهذا لايمنـع بأن يكـون ((مزغيـش)) من بين السينمائييـن القلائـل الذيـن حاولـو التقـرب من الواقـع الجـزائـري [1].

ذلك الواقـع الذى تبـدده وتخفيـه السينمـا الكولونياليـة في أغلـب أفلامهـا خاصـة في الفتـرة الممتـدة من 1919 الـى 1942 ،لتنتـج بدلا منـه (الواقـع الجزائـرى) واقعـا يحمـل طابعـا غريبـا ممعنـا في الب...راءة تدل... لوحـات الجمـال والخيم والمـآذن والنساء المحجبـات ،هذا الى جانب القواديـن بحيونهم الدموية وهروب أميـرات الحـريـم . مثلمـا فعـل الأدب الكولونيالـي الذى أنتج في تلك الفترة [2] . ولقـد تـم انتـاج العـديـد من الأفـلام مـن طـرف دول مختلفـة وخاصة فرنسا،الولايـات المتحـدة وبريطانيا ،ومن مخرجين مختلفيـن من ناحية النزعـة الفنيـة والرؤيـة للحيـاة وللعـالـم ،وللفـن السينمائـي نفسـه ،ولكن هذا الاختلاف لايظهـر بصـورة واضحـة في الأفـلام الـتي أخـرجت في الجزائـر ومـن الجزائـر والجزائرييـن . فانتهـاك الشخصيـة الجزائريـة وافـراغ الواقـع الجزائـرى مـن محتـواه الثقافـي

1- rachid boudjedra -ouvrage deja cite -p10

2 ـ جـورج سـادول ـ المرجـع السابـق ـ ص 104

الاجتماعي والتاريخي واعطاء صورة مقلوبة وكاذبة وتخطيطية تنتجها الذهنية الأوربية . بدلا من أن ينتجها الواقع .

جدول لأهم الأفلام التي صورت بالجزائر 1921 ـ 1962

الفيلم[1]	البلد المنتج	السنة
وجوه محجبة ، أرواح مغلقة	فرنسا	1921
قصة معروف	فرنسا	1921
أتلانتيد	فرنسا	1921
اليتيم	فرنسا	1921
ابن الليل	فرنسا	1922
الماس الأخضر	فرنسا	1923
ساراتي الرهيب	فرنسا	1923
المغامر	فرنسا	1924
أعمق الجنوب	فرنسا	1924
العربي	الولايات المتحدة	1924
بيتي رابح 100،000	هولندة	1924
في الفطاس	فرنسا	1924

1 ـ أخذ الجدول بتصرف من كتاب : Btaille et Veillot-ouvrage cité-P; 192- 207

الفيلم	البلد المنتج	السنة
ابن الصحراء	بريطانيا	1924
الأمير بنان	فرنسا	1925
السيدة بيسون المحترمة	ألمانيا	1925
أسوار الصمت	فرنسا	1925
تحت سماء الشرق	بريطانيا	1927
مبارزة	فرنسا	1927
رمال	فرنسا	1927
الأمة البيضاء	فرنسا - ألمانيا	1927
في ظلال الحريم	فرنسا	1928
جنة الله	الولايات المتحدة	1928
سنفونية حزينة	فرنسا	1928
الرغبة	فرنسا	1928
مغامرات شرقية	ألمانيا	1929
فينوس	فرنسا	1929
سر الشجاعة	فرنسا	1929
البلاد	فرنسا	1929
قائد الأفراح	ألمانيا	1929
طبيب الجنوب	فرنسا	1931

الفيلم	البلد المنتج	السنة
الرتيب	فرنسا	1932
تافلة	الولايات المتحدة	1932
الطريق الامبراطوري	فرنسا	1935
نداء الصمت	فرنسا	1936
جندى من الفيلق	فرنسا	1936
فيلق الشرق	فرنسا	1937
بيبي لوموكو	فرنسا	1937
طريق الجنوب	فرنسا	1938
حمانة الجنوب	فرنسا	1938
نداء البلاد	فرنسا	1942
القصبة	الولايات المتحدة	1949
الموعد الكبير	فرنسا	1950
عطش الرجال	فرنسا	1950
في قلب القصبة	فرنسا	1951
في جنوب الجزائر	بريطانيا	1952
مغامرة في الجزائر	الولايات المتحدة ايطاليا	1953
دورية الرمال	فرنسا - اسبانيا	1945
زيتونة العدالة	فرنسا	1962

هذه القائمة من الأفلام التي صورت في الجزائر في الفترة 1921 ـ 1962 رغم التبدل الذي يطرأ على مواضيعها وأساليبها سواء كانت صامتة أو ناطقة مغامرات عاطفية أو بوليسية .. فهي تظهر الجزائر ((العربي)) في دور البطل السلبي الذي يترصد دائما البطل الايجابي الأوروبي ((المعمر أو العسكري)) الذي يحمل الحضارة والخير للأهالي ان هذه النظرة جعلت من الجزائري ذلك الكائن الخائن المشغوف بالخير وفي والذي لا يقاتل الا لمسائل لا أخلاقية ولا شرعية . فالنهب الذي تعرض له المجتمع الجزائري من طرف الامبريالية الفرنسية يحول في الصورة السينمائية الى الجزائري الذي أصبح يصف بأنه سارق وناهب مال غيره ، ينهب تلك هي الكلمة التي تعود عامة في الحوار .

ان بامكان المجتمع الجزائري الواقع تحت الاحتلال والاستغلال والقمع أن يمنح كل شيئا يريده المستعمر ((افريقيا الشمالية أعطتنا الخمور الجيدة التي لم نكن نتوقعها ، لذا فلا أرى هنالك مانعا من أن تعطينا غدا أحسن الأفلام الفرنسية))[1] ذلك ماقاله هاري بور H.BOUR سنة 1937 .

ان اختلاف مشارب السينمائيين من النظرية والفنية والمكانة التي أخذت السينما تحتلها كوسيلة اتصال جماهيرية ، يمكنها أن تخلق ردود فعل غير متوقعة وغير محمودة ، جعلت من السلطات الاستعمارية دائما كثيرة الحذر من السينما وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ونتائجها على المجتمع الجزائري ، كما سبق الحديث ، وفي بعض الأحيان كانت تعتبر هذا الفن هداما ، لذلك كانت تعمل على وضع العراقيل بوجه المؤسسات .

---

1) M.R. Bataille et Veillot . Ouvrage déjà cité P .9

والفرق السينمائية التي كانت قادمة من أوروبا ومن سواها حتى ولو حوار الفيلم ينسجم مع اهتمامات ورداعية السلطات الاستعمارية مثل حوار فيلم ((عطش الرجال)) فقد نصحت تلك السلطات منتج الفيلم ((سيرج دوبولييني)) بالتزام الاعتدال بقولها له : يجب أن لا يحتوى الفيلم على عرب غزاة أو يهود مرابين أو مستوطنين مسلحين ، بل يجب أن يتسم بالهدوء الكامل ، اذ أن نظام الجزائر الجديد " واحداث امات سطيف لم تزل في الأذهان وليس من المناسب تحريك أحداث قديمة تعود الى ماقبل مائة عام[1].

ولا شك أن هناك بعض الأفلام نتيجة الموهبة الكبيرة التي يتمتع بها مخرجيها لمحت بعض الشيء الى جوانب من المجتمع الجزائرى رغم أنها لا تخرج عن الاطار العام للسينما الكولونيالية التي استعملت المجتمع الجزائرى كاديكور شكلي وكزخرفة خلفية أمامها (الزخرفة) تجرى أحداث وتتحرك شخصيات بعيدة ولا تمت بصلة الكل الى نمو اجتماعي وثقافي خاص بالجزائريين .

---

1)I.B.I.D. P. 124

نشأة السينما الجزائرية

يبدأ الانتاج السينمائي في ظروف تاريخية وسياسية هامة ولهذه دلالات وانعكاسات رئيسية على المسار الذى يتخذه لاحقا . انها ظروف ثورة التحرير الوطنية التي خاضها الشعب الجزائرى ضد الاستعمار الفرنسي الذى عمل ليس فقط على استغلاله اقتصاديا ولكن على تدمير شخصيته وثقافته الوطنية . وأنه لأمر بالغ الدلالة أن الاستعمار عندما خرج منهزما أخذ معه الى جانب الأموال الأستيديو السينمائي الوحيد الذى كان مخصصا للانتاج السينمائي الدعائي والسياحي . في ادراك كامل من جانبه للدور الخاص الذى تلعبه السينما كسلاح اعلامي وايديولوجي يمكن الجزائرين عن طريقه محاربة الدعاية المضادة للثورة والأفكار والتصورات التي عمل الاستعمار طوال الاحتلال على ترسيخها .

ان ارتباط فن السينما بالظروف الاجتماعية السياسية التي ينتج ضمنها شيئا لايمكن انكاره وهو يتأكد من تاريخ السينما نفسها كما لاحظنا في الفصل السابق ، وفي بعض الأحيان يظهر أن السينما هي من أكثر الفنون ارتباطا بشرط وجودها الاجتماعي نتيجة لعاملين أحدهما اقتصادى والثاني اعلامي ـ ايديولوجي ، واذا كان هذا في الظروف العادية فكيف يصبح الوضع عندما تكون تلك الظروف ، ظروف ثورية ، مثلما كانت مع ولادة السينما الجزائرية .

فالظروف التي ولدت ضمنها والزخم الثورى والتغيير العنيف للبنية الاقتصادية ـ الاجتماعية والسياسية والفكرية جعلت من السينما الجزائرية

تتجاوز في ظروف قصيرة الكثير من مراحل نضجها بالمقارنة مع بعض سينمات الدول المشابهة لها .

وان سينما يبدأ تاريخها بقائمة طويلة من الشهداء[1] : محمود فاضل محمد زيتوني - عثمان مرابط - مراد بن رايس - صلاح السنوسي - خروبي الخوثي مختار - عبد القادر حسنية - سليمان بن سمان - علي جنساوي وتفتح أول مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال ومعاقل الثورة لهي سينما يمكنها أو المفروض فيها أن تعبر وترتبط بتلك الشروط التي أنتجت ضمنها أكثر من أي سينما أخرى .

لقد انطلقت السينما الجزائرية ليس فقط من خلال تراث من الثقافة الوطنية المحاصرة والمضطهدة وانما ضد تراث ثقافي معاد لمصالح الجماهير والطبقات الكادحة . لقد بدأت مسيرتها من نقطة التعارض مع ثراث معاد . وهذه البداية كانت عند فتح مدرسة للتكوين بالولاية الأولى المنطقة الخامسة سنة 1957 ، أدارها الفنان السينمائي الفرنسي ((رونية قوتي)) الذي التحق بصفوف جيش التحرير الوطني . وقد علمت هذه المدرسة مدة أربعة أشهر . أما المترددون عليها فهم أربعة أو خمسة جنود أستشهد أغلبهم ، وزيادة على التعليم ، قامت بانتاج عدة حصص للتلفزيون وزعت على شبكات البلدان الاشتراكية من بينها حصة عن المدرسة نفسها . وحصة عن معرضات جيش التحرير الوطني وكذلك حصة عن مهاجمة منجم الونزة . وهكذا نلاحظ بأن الظروف التي نشأت ضمنها السينما الجزائرية جعلها تأخذ مسارًا معينا يتمثل

---

1 - أنظر - وزارة الاعلام والثقافة - الانتاج السينمائي الجزائري - 57 - 74 19 ص9

في متابعة وتسجيل ثورة الشعب في أشد رواة سينمائية ورغم الظروف المادية والتقنية والفنية التي أنتجت فيها هذه الأفلام فانها كانت شهادة هامة ووثيقة ملموسة على تلك الظروف .

ولقد تفطنت القيادة السياسية في تلك المرحلة لأهمية السينما كأداة للرد الاعلامي على وسائل اعلام العدو التي كانت تشن حملات يومية على الثورة التحريرية . فقد تم تكوين لجنة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية سنة 1958 ، وارسال بعض السينمائيين للتكوين والتدريب في البلدان الصديقة . وكذلك انشاء مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة الجزائرية عام 1960 .

ونسجل هذا الانتاج الذي تحقق بين 57 ـ 1962 . بطرق مختلفة وبفضل نشاط سينمائيين وجدوا في العملية الثورية التي كانت قائمة ضالتهم وفي نفس الوقت مساعدة لهم .

ـ اللاجئون : فيلم قصير من نوع 16 مم ، أنتج بين 567ـ1956 . أخرجته ((سيسيل دي كوجيس)) وأخذت مشاهده في تونس وقد كلف هذا الفيلم مخرجته سنتين من السجن .

ـ الجزائر الملتهبة : فيلم قصير من نوع 16 مم بالألوان أخرجه ((روني فوتي بالتعاون مع جمهورية ألمانيا الديمقراطية بين 57 ـ 1958 .

ساقية سيدي يوسف : فيلم قصير أخرجه ((بيار كليمو))

ـ اللاجئون : فيلم قصير من انتاج واخراج ((بيار كليمو))

ـ جزائرنا : فيلم طويل يعتمد على صور فيلم ((حرية الجزائر))

وكذلك صور أمة الجزائر الذي أخرجه ((روني فوتي))

عـــام 1955 . الى جانـــب الصـــور التي التقطهـــا ((جمـــال شنـدرلـي)) في الجبـال وقـام بالاخـــراج . الدكتـــور ((شولــي)) . ((جمـــال شنـدرلي)) . ((لخضر حامينـا)) والانتـاج لمصلحـــة السينمـــا التابعـــة للحكـــومة المؤقتـــة للجمهـورية الجزائريـة .

ـعمـــرى ثمـانـي سنـــوات : فيلـم قصيـــر أخــرجـه كل مـــن ((يـــان أولفالوماســـون)) و ((رونيـــة نوتـــي)) عـــام 1961 . ومن انتـــاج لجنـــة ((مـــوريس أودان)) وقام بالاعداد الكاتـــب ((فرانترفانون)) .

ـياسمينـــة : فيلـــم متوســـط أخـــرجـــه ((لاخضـر حامينـــا)) عـــام 1961

ـصـــوت الشعـــب : اخـــراج ((لخضـــر حامينـــا)) و ((جمـال شندرلـي)) من انتـاج مصلحـــة السينمـــا التابعـــة للحكـــومـــة المؤقتـــة للجمهـورية الجزائريـــة .

بنـــادق الحـــريـــة : اخـــراج ((لخضـر حامينـا)) و ((جمـــال شنـــدرلـــي)) وأعد السيناريـــو ((سارج ميشيـــل)) وانتاج مصلحـة السينما التابعة للحكومـة المؤقتـة علم 1961

ـخمـــس رجـــال شعـــب : اخـــراج ((رونـــي قوتـــي)) عـــام 1962 (1)

---

1 ـ أنظـــر ـ المـــرجـع السابـــق ص ص 12 ـ 13

السينما الجزائرية بعد الاستقلال :

في البنية الاقتصادية - الاجتماعية والثقافية لأى مجتمع كان لا يمكن أن يكون هناك فصلا تعسفيا وقاطعا بين المستويات والمؤسسات المختلفة لهذه البنية . لأن الحياة الاجتماعية والواقع الاجتماعي هو دائما واقعا معقدا وفي علاقات جدلية ، ولذلك فميدان السينما الجزائرية ، بعد الاستقلال الوطني وكغيره من الميادين الأخرى . مر بعدة مراحل وخطوات تنظيمية ، نستطيع أن نقول أنها تميزت بالاضطراب في بعض الأحيان وبغياب تخطيط شامل لواقع وأفاق السينما والوسائل السمعية البصرية ، بوجه عام وهو غياب مرتبط بانعدام سياسة ثقافية شاملة ، رغم أن المواثيق الوطنية تشير الى أهمية الجانب الثقافي في عملية البناء الوطني ((فالدفع الثورى في المجال الثقافي يجب أن يساهم في رفع المستوى الفكرى والتقني للجماهير ، وتغيير العقليات بغية خلق الشروط النفسانية والايديولوجية والسياسية ، دعما للاستقلال الوطني والتطور الاقتصادى والاجتماعي))[1]

وهنا يمكن أن نطرح سؤالا هل ما أسميناه غياب سياسة ثقافية هو فعلا غيابا لهذه السياسة أم هي سياسة تعبر عن رؤية وتصور فئة أو نظام اجتماعي معين ؟

مما جعل الكثير من النقائص تصاحب تطور القطاع السينمائي - كصناعة وفن - كعدم خلق صناعة وبنية تحية سينمائية مثل : انتاج الأفلام الخام والآلات التصوير والعرض وجميع مرافق التجهيز من بدء الاعداد لتصوير الفيلم الى غاية عرضه والى جانب اهمال التكوين وتهميشه . فقد تم الغاء المعهد الوطني للسينما سنة 1967 بعد أن قام باعداد دفعة واحدة ، كان ضمنها عدد من فناني السينما

---

1 - جبهة التحرير الوطني - الميثاق الوطني 1976 - ص 83 .

الجزائـــريـة اليـوم منهـم : سيد علي مازيــف ـ مرزاق علـواش ـ رابـــح عراجـي فـــاروق بلـــوفـــة وغيرهـــم[1].

وجانـــب التكويـــن في الميـــدان السينمائـــي يفوق غيره من الفنـــون الأخـــرى ـ رغم أهميته في كـل فـــن ـ فالفـــن السينمائـي نظـــرا لخصوصيتـــه يتطلب أكثر من غيـــره التمهين والتكوين فهو باعتباره فنـــا جماهريـــا وجماعيـــا يتطلب عدة اختصاصـــات وممـــارســـــات ووظائـــف من أجـــل انتـــاج فيلم . فهنـــاك المصور ومهندس الصوت والاضاءة . واعـــداد الديكـــور الـــى جانـــب التمثيـــل والتركيب ... والاخـــراج فالسينما هي احدى الفنون حيث يكـــون الأخـــرون جميعـــا ضروريـــن في الصناعة السينمائيـة وفي الابداع السينمائي(2) فمـــن غير المتصـــور أن يبـــدع فنان السينمـــا دون آلـــة أو قـــدر معين من الحرفية فيلمـــا سينمائيا ((والحرفيـــة في السينمـــا ليســـت كالحرفيـة التي أقتحمـــت عالم الفنون التقليديـــة مجـــرد قـــوة مساعـــدة بقـــدر أو بـــآخـــر ، وانما هي قوة مشاركـة رئيسيـــة فـــي الانتـــاج والعـــرض واهدارهـــا أو انتقـــاص الحـــد الأدنـــى الضـــروري منها يهبط بمستوى العمل الفنـــي نفســـه وقد يقتلـــه تمـــامـــا))[3] . واهمـــال هذه الجوانـــب في أي عمـــل سينمائي شامـــل (صناعـــة وفـــن) خاصـــة اذا كـان يقـع ضمـن خطـة شاملـة للتنمية الوطنيـــة يقـــود الى الوقـــوع في تبعيـــة تتناقـــض والشعـــارات السياسيـــة المـــرفـــوعـــة

ولقـــد قـــال برتـــولد بـــرشـت يومـــا ((قبـــل أن تبنى البروليتـــاريـا الروسيـة بعـد الثـــورة

---

1) Algerie Actualité N° 1009 du 14 ou 20 / Fevrier 1985.

2 ـ أنظـــر ـ رشيـــد بوجـــدرة ـ الكتابة السينمائية والفن ـ مجلة : فنون ـ العدد 1 تونـــس 1983 ص ـ 42

3 ـ لطفـي الخولي ـ عن السينما والديمقراطية والشعر ـ الشركة التونسيـة للتنميـة السينمائيـــة والانتـــاج ـ تونـــس ـ 1978 ـ ص 13 .

صناعتـهـا الثقيلـة بنـت صناعتها السينمائيـة)) . ولهـذا القول دلالـة عميقـة اذا شاهـدنـا اليـوم المستـوى الجمـالي الذى تتمتـع بـه السينما السوفياتية وهـو مستـوى لـه جذور تاريخـة في السينما نفسهـا قبـل أن يكـون في غيرهـا مـن الفنـون الأخـرى .

ولقـد تـم تأميـم قـاعـات العرض . واحتكـار الانتـاج والتوزيع ،بمعنى آخر لقد تـم تشكيـل قطـاع عـام سينمائـي في نفـس الوقـت الذى كان يجـرى فيه تكويـن القطـاع العـام ،في جميـع القطاعـات الأخـرى (الصناعـة ، الزراعة ، النقـل ٠٠٠٠٠) غير أن هـذا القطـاع ((السينمائـي)) لـم يتـم تدعيمـه بخـلق صناعة سينمائيـة تكـون الشـروط الضروريـة والأوليـة لانتـاج الأفـلام وتضمـن الاستقلال الحقيقـي عـن الشركـات الاحتكاريـة السينمائيـة العـالميـة . التي قـامت بفـرض حصـار عـن السـوق الجزائريـة بعـد عمليـات التـأميـم .

واذا كـانـت العشريـة الأولـى من الاستقلال قد تميـزت بتكوين قطـاع الدولة وهيكلتـه فان حـرب التحريـر الوطنيـة التي كان الشعـب الجزائـرى قد خرج منها ٠٠ قـد سيطـرت علـى مواضيـع الأفـلام التي أنتجـت خـلال تلك الفترة سـواء أفـلام مشتـركـة (معركـة الجزائـر ـ ديسمبـر) أو انتاجـات وطنيـة (ريـح الأوراس الطريـق ـ حسـن الطيـور ـ الافيـون والعصـا ـ سلم حديث العهد ـ الجحيـم في سن العاشـرة ـ الليـل يخـاف مـن الشمـس ٠٠) والخلاصـة التي يمكن أن نجمل بهـا المستـوى الجمالـي والفنـي لهـذه الأفـلام وغيرها التي تناولت حرب التحرير الوطنية هي أنهـا بقـت بعـيـدة عن الوصـول الى مستوى الحـدث الـذى ترغـب التعبيـر عنـه وهـو حـدث عظيـم في أبعـاده وغنـي بمحتوياتـه ـ فثـورة الشعـب الجزائرى جـرى التعبير عنهـا بـأسلـوب سينمائـي تقليـدى ـ يعتمـد على شكـل

الخطوات الهيكلية التي مرت بها السينما الجزائر منذ الاستقلال -

1959	تكوين لجنة السينما التابعة للحكومة المؤقتة الجزائرية
1960	انشاء مصلحة السينما التابعة ل ج م ج -ومدرسة التكوين السينمائي
1962	الاذاعة والتلفزة الجزائرية أوت 1962- تكوين مركز السمعيات والبصريات تسمية فيلم شركة خاصة
1963	انشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية - مركز التوزيع الشعبي السينما المتجولة
1964	المركز الوطني للسينما - متحف السينما الجزائرية - تأميم استغلال السينما في الجزائر - المعهد الوطني للسينما
1965	مصلحة السينما المحافظة السياسية للجيش الوطني الشعبي
1967	تكوين د.ت.ص.س- الغاء المركز الوطني للسينما - والمعهد الوطني للسينما
1968	تكوين مركز التوزيع السينمائي
1969	احتكار الانتاج والتوزيع لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينما توغرافية
1974	اندماج ديوان الأحداث ب د.و.ت.ص.س
1975	انشاء مديرية السينما والوسائل السمعية البصرية بوزارة الاعلام
1984	اعادة هيكلة د.و.ت.ص.س الى وحدتين : - المؤسسة الوطنية للانتاج السينماتوغرافي - المؤسسة الوطنية للتوزيع والاستغلال السينماتوغرافي

المغامرة المشوقة والاحتفال بمشاهد المعارك كهدف في حد ذاته وتسلسل خطي لحكاية الفيلم، بدالها فرد ((فدائي)) يكتسب ايجابية غير مبررة دراميا، بل انها غير مقنعة على مستوى سير الحكاية، كحدث اجتماعي - تاريخي على غاية من التعقيد والتداخل فالفدائي ((المجاهد يتحلى بلا شك بشجاعة ودون تضحية كانت من أسباب تقهقر الاستعمار ولكنه أيضا شخص اجتماعي (يحب، يضحك، يكره، يخاف، يتردد ......) الى آخر الصفات، والمواقف، واغفال هذه الجوانب يشوه العمل الفني ((الفيلم)) الى جانب تشويه وعدم صدق التعبير عن الفعل الاجتماعي.

والمتتبع لتاريخ الانتاج السينمائي الجزائري، يسجل بأن عام 1972 شكل نقطة تحول حقيقية، في مواضيع هذا الانتاج، وطبيعي أن لهذا التحول علاقة بالتحولات التي كانت تجري في الميادين الأخرى (السياسية والاقتصادية - الاجتماعية) فلقد تم تأميم قطاع المناجم والشركات الصناعية الأجنبية والبنوك والتجارة الخارجية والمحروقات وشرع في تطبيق الثورة الزراعية وديمقراطية التعليم. مما خلق ديناميكية سياسية - اجتماعية لمست كل الفئات الاجتماعية بين مؤيد ومعارض لكل هذه القرارات، وهكذا وبعد مرور عشر سنوات على الاستقلال تم انتاج أكثر من عشرة أفلام طويلة لعشرة مخرجين جدد أغلبهم كان يخرج فيلمه الطويل الأول، وأهم هذه الأفلام: ((الأسير الغائبة)) لجعفر دامرجي و((الفحام)) لمحمد بوعماري و((عرق أسود)) لسيد علي مازيف، و((نوة)) لعبد العزيز طلبي و((الدارضة)) للهاشمي الشريف، و((يوميات شاب عامل)) لمحمد أفتيسان، و((المصب)) لمحمد شويخ ...... ويلاحظ أن الكاميرا ركزت هذه المرة على مواضيع كانت لها علاقة بما يجري في المجتمع وعكست

ا مشاهد هذه الأفلام واقع واهتمامات فئات وطبقات وشرائح اجتماعية في علاقتها المتبادلة سواء كانت (خلاف ، صراع ، تناقض أو تحالف وتعاون) وظهرت صورة كل من العامل والفلاح والبيروقراطي والبرجوازي الصغير ، والاقطاعي ... بدلا من صورة الفدائي والمجاهد ، وعسكري الاحتلال التي سيطرت على أفلام العشرية الأولى من تاريخ السينما الجزائرية .

كما تابعت الأفلام اللاحقة لسنة الانفجار 1972 ماذا مع التعبير نفس الاهتمامات ومن زوايا متقاربة كأفلام ((بني هندل)) و ((ريح الجنوب)) و((مسيرة الرعاة)) و((عمر قتلاتو)) و((المفيد)) .. غير أن الرؤية الجمالية بقيت على مجملها واحدة خلال العشريتين ، رغم أن بعض الأفلام شكلت استثناءات هامة حيث تميزت بعمق التحليل الاجتماعي وبمستوى فني على درجة عالية من الاتقان وقوة التعبير كفيلم ((نوة)) و ((عمر قاتلاتو)) و ((نهلة)) .

ان انجاز هذه الأفلام وغيرها بسلبياته وايجابيته يرتبط بالبنية التحتية لقطاع السينما الجزائرية : فالقطاع عام أستطاع أن يهرب من مساوىء القطاع الخاص ، الذي يعتبر الرسمي همه الأول والأساسي ولذلك فأعماله تأتي نسخة كاريكاتورية عن السينما الهوليودية التي سطرت قوانين ومفاهيم للسينما ووزعتها على مختلف أنحاء العالم ، وشبعت جمهور العالم الثالث ومنه الجزائري ، بقيم جماليات الأفلام الهوليودية على مدى سنوات عمر السينما ان التأثير الذي مارسته السينما الهوليودية ظل في الواقع يضغط على القطاع العام ، نظرا لطبيعة النظام الاجتماعي الذي يوجد فيه حيث أصبح يدار

---

1 - لطفي الخولي - المرجع السابق - ص 25

لمفهوم رأ سمالية الدولة بالاضافة الى قيم البرجوازية وسلكية البورجوازية البيروقراطية ، التي عطلت وأعاقت عمل الأجهزة ، والهياكل من جهة وفرضت تصورا على الفنانين مما شكل حاجزا تجاه عملية الابداع التي تتطلب شروطا ديمقراطية معينة (حرية التعبير وطرح المواضيع سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو دينية أو جنسية ..) والحق أن هناك ارتباطا وثيقا بين العمليتين ، انتاج الأفلام وممارسة الديمقراطية فهي المناخ الذى تتنفس فيه السينما أو تختنق ، كذلك فالسينما سلاح للدفاع عن الديمقراطية أو للاجهاز عليها ، من هنا تبرز حركة السينما في الجزائر كوجه آخر لحركة الديمقراطية ، بحيث أن مسار المسيرة الديمقراطية (الاجتماعية والسياسية) [سلبا] أو ايجابا ينعكس بشكل مباشر وسريع ، ليس فقط على أساليب وصياغات ونوعيات الانتاج السينمائي بل أيضا على كل حركة الفنان الذاتية واختياراته الفنية والاجتماعية ومن هنا فان المواضيع التي طرحت في الانتاج السينمائي في بداية العشرية الثالثة أي في بداية الثمانينات والتي ترافقت مع الاحتفال بالذكرى العشرون للاستقلال الوطني ، وكذلك النقاش الذى جرى حول اعادة هيكلة قطاع السينما ، وامكانيات الانفتاح من جديد على القطاع الخاص[1] يؤكد أن السينما هي من بين الفنون الأكثر التصاقا وتأثرا بما يجرى في المجتمع فعلى مستوى المواضيع نسجل اختفاء بعض الشخصيات ((النماذج)) وظهور أخرى فالعامل والفلاح الذين كما نشاهدهما في أفلام السبعينات أخليا المكان للموظف الصغير وغيره .. والخلاف والتناقض الاجتماعي

---

1) voir U.A.AV. Expressions - N° 12 - Decembre 1984 . P. 28 .

أفسحنا المجال لانشغالات الجوانب النفسية كما حلت الأن الفردية ،مكان الجماعة الاجتماعية في أفلام مثل : ((الرجل الذي ينظر الى النوافذ)) و((سقف وعائلة)) و ((زواج موسى)) و((حسان طاكسي)) ، ورغم بعض التقدم في عملية الاتقان الحرفي للعمل السينمائي ،في بعض الأفلام الى أن السعي لنقل تصورات نظرية الى الشاشة ،أعطت نتائج فجة وكانت وراء فشل الكثير من الأفلام، في هذه الفترة ،ومع هذا نسجل بعض النتائج والتقدم الايجابي عند بعض الأعمال مثل فيلم ((الهدية الأخيرة)) و ((حكاية لقاء))

أما على مستوى اعادة الهيكلة في قطاع السينما وخاصة ((الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية)) فقد تحول الى مؤسستين هما : المؤسسة الوطنية للانتاج السينما توغرافي والمؤسسة الوطنية للتوزيع والاستغلال السينماتوغرافي وهذه الأخيرة تملك 54 قاعة للعرض[1]، وهذه العملية ترافقت مع اعادة الهيكلة في الميادين الاقتصادية الأخرى التي عرفها القطاع العام في بداية الثمانينات ولذلك فهي في بدايتها ولم نعرف بعد نتائجها ،الا أنه يمكن القول بأن القضية في رأينا لاتكمن في كبر حجم المؤسسات بقدر ماتكمن في عملية وشروط تسيير هذه المؤسسات ، ومما هو معروف أن الاقتصاد العالمي الآن تحكمه مؤسسات وشركات على درجة كبيرة من الضخامة ، هذه الشروط لها علاقة بالمحتوى الاجتماعي والايديولوجي للفئة أو الفئات الاجتماعية التي تسيطر على المؤسسات وبالتالي بنظرتها الى الثقافة والفن عموما والى السينما خصوصا كأداة للتعبير الايديولوجي والخطاب السياسي لخدمة مصالح السلطة السياسية ،وهو ماتميز به الانتاج السينمائي الجزائري في أغلب أعماله والى جانب الوقوع في الحرفية ، وتهرب السينما عن الواقع الاجتماعي

---

1) Algérie Actualité -N° 1009 - 1985 .

وصراعاته الحية وانحصار توزيعها عن الأغلبية الساحقة من الجماهير ، واغراق السوق بالنموذج الهوليودي ، فالمأساوي حقا في قطاع السينما الجزائرية أنه في الوقت الذي تزداد فيه أهمية الصورة كأداة للمعرفة في عصرنا وفي الوقت الذي تعرف الجزائر نموا ديمغرافيا هائلا ، وانتشار مراكز حضرية جديدة على كامل البلاد . تتراجع فيه قاعات العرض السينمائي ليس فقط في الأرياف ، حيث هي منعدمة ، ولكن في المدن أيضا ، واذا كانت السينما في الجزائر لا تزال حضرية أساسا (قاعات وجمهورا) فهذا ناتج عن اختيارات سياسية وثقافية واضحة ومحددة . وعلى هذا فهي لا تفلت من التوجه العام للسينما العربية ، التي تعرف نسقا من تضخم المدينة كحالة اجتماعية طفيلية استهلاكية على حساب العالم الريفي المحيط بها . هذا التضخم يحدد انتاج الصيغ الثقافية والسياسية المهيمنة بما في ذلك صيغ التعبير الفوقية ، مسرح ، سينما ... وهذه الايديولوجيا التي هي امتداد للتقسيم الاجتماعي وللتوترات الاجتماعية القائمة أعيد انتاجها في سيل كامل من الأفلام التي ساعدت وأثرت في العقلية العربية على امتداد الستينات والسبعينات وأصبحت بالتالي خصوصية من خصوصيات السينما العربية(1).

---

1 ـ أنظر المنصف الوناس ـ اشكالية المدينة والسلطة في السينما العربية ـ مجلة : الحياة الثقافية ـ عدد ـ 28 ـ 29 ـ السنة ـ 1983 ـ ص 32 .

الباب الثاني

==

الجانب التطبيقي

==

الظـروف التاريخيـة التي أنتجت ضمنها الأفـلام

أول مايمكن أن نسجله ، قبل بداية تحليل كمل فيلم على حـدة ، أن كل هذه الأفلام صورت في فترة محددة من تاريخ المجتمع الجزائري المعاصر ، واذا عـدنا الى الخصائص الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لهذه الفترة التاريخية الواقعة بين 71 ـــــ 1979 : لأمكننا القول أنها تميزت بالديناميكيـة الاجتماعيـة . التي ترافقت مع قرارات سياسيـة واجتماعية معينة عملت على احداث تحولات معتبرة في بنيـة المجتمع الجزائري بعـد الاستقلال ان هذه القـرارات ـ الثورة الزراعية ، التسيير الاشتراكي للمؤسسـات تأميم المحروقـات ، اصلاح التعليم العالي ، الطب المجاني ديمقراطية التعليم كان لهـا محتوى اجتماعي وثقافي ، ولـذلك فقد خلفت بالنسبة للقـوى الاجتماعيـة والسياسيـة في البـلاد ردود فعل مختلفة ، مؤيدة ومعارضة حسب مصلحـة كل طبقة أو فئـة اجتماعيـة .

لقـد شهدت هـذه الفترة فـي الواقـع تكوين وتوسيع القطـاع العـام في جميـع المجـالات بمـا في ذلك قطـاع السينمـا ـ الديـوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافيـة 69 19 ـ واذا كانت قـرارات تأميـم الرأسمـال الأجنبـي ، في القطاعـات الصناعيـة والماليـة والتجاريـة قد بدأت حـولي عـام 66 19 فهي قد وصلت سنة 1971 الى أوج مرحلتهـا مـع تأميم المحروقـات التي سمحت بانطلاقـة واسعـة في عمليـة التصنيع ، التي شكلـت كيفيـة ثانيـة بعـد التأميمـات لمعالجـة التناقـض بيـن التكـوين الاجتماعـي الجزائري بعد الاستقـلال والرأسماليـة العالميـة .

وبالنسبـة للجانب السياسي ـ الاجتماعي الداخلي لعمليـة التصنيع فتجـدر الاشـارة الـى أن استراتيجيـة التنميـة الاقتصاديـة .

في الجزائر تتقلص الفئات الاجتماعية المختلفة في الريف الجزائري انطلاقا من مطالبها الخاصة ، فإن الفئات الديمقراطية الثورية من سكان الجزائر ترى فيها طريقة لضمان بناء القاعدة المادية للمجتمع الاشتراكي ، فإن التكتلات اليمينية التي تمثل برجوازية جديدة لا تعتبر التصنيع سوى طريقة لتذليل التخلف الاقتصادي وقد ساعد التصنيع ، بدرجة معينة على زيادة تأثير هذه التكتلات في الطريق التاريخي لتطور البلاد[1].
ان البدء في تطبيق الثورة الزراعية كمرحلة ثالثة بعد التأميمات والتصنيع لمعالجة التناقض بين التكوين الاجتماعي الجزائري والامبريالية ، قد خلق ديناميكية جديدة للصراع الاجتماعي والسياسي بين مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية وخاصة بين الملاكين العقاريين الكبار والعناصر المحافظة وبين جبهة تمتد من الفئات الفلاحية الفقيرة الى الطبقة العاملة مرورا بالبرجوازية الصغيرة الراديكالية ، التي لعبت الدور المسيطر داخل هذه الجبهة التي تضم قوى اجتماعية غير متجانسة[2].
ان ضمن هذه التحولات والصراعات والتناقضات والتصادمات الاجتماعية المختلفة والمتنوعة ، تم انتاج الأعمال التي تناولها التحليل .
وباعتبارها أعمال فنية فهي على علاقة تأثيرية بالعوامل الاجتماعية والايديولوجية والنفسية التي تجري في المجتمع الذي يعيش ضمنه الفنان كفرد اجتماعي يقيم علاقات اجتماعية متنوعة مع محيطه المجتمعي هذه العلاقات التي تؤثر على العملية الابداعية من جهة وعلى

---

1 - مجموعة من الكتاب السوفييت - التطور المعاصر للبلدان العربية - هيئة تحرير العلوم الاجتماعية والعصر - أكاديمية العلوم السوفياتية - موسكو - 1983 - ص 91

2 - عبد القادر جغلول - تاريخ الجزائر الحديث - مرجع سابق - ص 193

وظيفة الفن الاجتماعية ، أي وظيفته في المجتمع من جهة أخرى ، فالفنان لا يتأثر بالمجتمع فقط ، انه يؤثر فيه ، والفن ليس مجرد اعادة صنع الحياة فقط وانما تكوين لها أيضا ، فقد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج الأبطال والبطلات من صنع الخيال (1)، خاصة في السينما ، فالعملية الابداعية كممارسة اجتماعية لها علاقة معينة بعملية شاملة هي العملية الاجتماعية ، ولذلك فان بنية العمل الفني يمكن فهمها من الناحية السوسيولوجية من خلال ارتباطها ببنية شاملة هي البنية الاجتماعية . وهذا الارتباط عادة مايكون غير مباشر ، فالعمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم مركب بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات ، أنه انعكاس ابداعي للمراقب مما يعني أنه يظلم بداخله بهذا الشكل أو ذاك انطباعات الفنان مراقباته وتصوراته حول الحياة الواقعية .

هذا مايظهر في الأعمال الفنية العظيمة ، الا أن السقوط يكون مصاحبا لكثير من الأعمال الفنية ، وتظهر بطريقة كاريكاتورية وسطحية وفي السينما نظرا لخصوصية هذا الفن وارتباطه تاريخيا . بخدمة أصحاب المؤسسات التي تشرف على الانتاج سواء كانت خاصة أو حكومية واذا عرفنا أن قطاع السينما في الجزائر هو قطاع دولة ، فان لهذه الميزة تأثيرها ووزنها في الظروف التي تم التصوير من خلالها وكذا الأفلام التي نتعرض لها في بحثنا ، وكذلك في المحتوى الاجتماعي والجمالي لها .

---

1 ـ أنظر ـ رنية ويلك ـ أستين وارين ـ ترجمة : محي الدين صبحي ـ نظرية الأدب المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ لبنان 1981 ص 105

الفصل الأول

العمال في السينما الجزائرية

فيلم : عرق أسود :

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

اخراج سيد علي مازيف سنة : 1972 .

يتعرض الفيلم لمرحلة محددة من تاريخ الدابة العاملة في الجزائر هي مرحلة : 1954 متخذا من الونزة (القرية المنجمية) عالم خفير يعبر من خلاله عن العالم الكبير (الجزائر) وفي نفس الوقت ليعبر عن فهمه ونظرته الى هذه المرحلة ، ومن الواضح أن المخرج يريد الربط بين هذه المرحلة وبين المرحلة (1) التي أنتج فيها الفيلم حيث أنه ((لفهم الحركة الاجتماعية في الجزائر في الوقت الراهن من الضروري توضيح اشكالية العهد الاستعماري ومهم أيضا ، تبيان مشاركة مختلف الجماعات والفئات الاجتماعية في حركة التحرير الوطني التي لم تكن من عمل جماعة بمفردها كما يعتقد البعض)) . (2) .

وفي الونزة حيث أقلية أوروبية مهيمنة ، وتستغل آلاف العمال الجزائريين ، تتحدد أحداث الفيلم ، وتتبع شخصية ((الامين برلحراس)) باعتبارها محور الأحداث نتعرف على أهم العلاقات الاجتماعية التي تدور من خلالها وقائع الفيلم .

أولا : علاقة الأمين بالمدرسة :

ان الجهاز المدرسي كنظام تربوي هنا يعني تعزيز الاستعمار لأنه يشكل الترسيخ الحقيقي له وذلك بغزو الأدمغة ، ومع هذا فان امكانية خلق مجموعة لابأس بها من المتعلمين الجزائريين ، خصوصا اذا كان مستوى الفيلم ((علماني)) ويتعرض لمسألة الديمقراطية والحرية

1- أنتج الفيلم سنة : 1972 وهي مرحلة تميزت بتغيرات وأحداث وصراعات هامة على الصعيد الاجتماعي والسياسي وأيضا على الصعيد السينمائي ، وتتميز هذه المرحلة خصوصا بالبدء في تطبيق ميثاق الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات وقرارات تأميم المحروقات وقطاعات أخرى ، واعادة هيكلة قطاع الوسائل السمعية والبصرية حيث تم انشاء الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية سنة : 1969 .

2 - SIDALIMAZIF - ELMODDJAHID - 20 /02/ /1976

والمساواة أمام القانون ، جعلت السلطات الاستعمارية تتخذ مواقف حازمة أزاء تعليم الجزائريين ومعروف أن أقلية محدودة من الجزائريين كانت تتردد على المدارس في حين أن الاغلبية الساحقة لاتتمتع بهذا الامتياز حيث تسجل الاحصائيات أن نسبة الامية سنة 1980 وصلت الى : 90 من مجموع السكان ، ومن المليونان طفل الذين هم في سن الدراسة لم يتردد منهم على المدارس سوى مئتي ألف . (1)

وكون أب (الأمين) محارب سابق في الجيش الفرنسي وعضو في النقابة ((النتهازية)) حسب الفيلم يسمح لهذا الأخير بمزاولة الدراسة في الثانوية ، وبدون مقدمات واضحة يرفض ((الامين)) الاستمرار في الخضوع لمظاهر الاحتقار والعنصرية الممارسة عليه من طرف أبناء المعمرين الجزائري الوحيد في المدرسة فيدخل في عراك فرض عليه مع أحد التلاميذ الفرنسيين مما يجعل المدير يتخذ قرارا بطرده نظرا لفقدانه للطاعة اللازمة وهكذا يجد نفسه في الموقع الطبيعي له حيث مئات الالاف من الشبان أمثاله خارج المدرسة ، وعاطلين عن العمل .

وبعد طرده من المدرسة يرمي أدواته ويسير ترافقه الكامرا بلقطات طويلة ومتوسطة ليبدأ في الاكتشاف للحياة الأخرى ، حياة الكد والعمل .

وبسرد سينمائي تقليدي يتعرف ((الأمين)) على مظاهر الحياة المختلفة حيث يشاهد العمال ، أثناء العمل والأحياء السكنية للمعمرين والجزائريين ، وفي النهاية يلتقي بالشبان الذين هم في مثل سنه والذين يقومون بجلب المياه لعائلات العمال مقابل ((فرنكات)) .

ومن خلال هذه الظروف وهذه الأبعاد التي تعمر عالم الشغل الشاق بالمنجم يبدأ في الاكتشاف وعي طبقي قبل أن يصبح وعيا وطنيا (2) . حسب مايلاحظ ((كلود ميشال كلوني : MICHEL CLUNY . 6)) وهو الشيء الذي لايبرزه الفيلم بطريقة واضحة ، بقدر مايبرز موقفه

---

(1) - دار الطليعة مجلة : دراسات عربية . العددان : 1، 2 : 1980 ص 109 والمعلومات مأخوذة من منشورات حزب الشعب الجزائري .

2-C.MICHEL CLUNY -DCTIONNAIRE DENOUVAUX CINEMA ARABES -SINDBAD -PARIS 1978 P 240

كجزائري خاضع لسيطرة المعمرين الفرنسيين .

ثانيا : علاقة الأمين بالتقنيين الفرنسيين :

هذه العلاقة الاجتماعية التي تعتبر كعلاقة عمل ، لا يعطيها الفيلم القدر اللازم وإذا كان ((الأمين)) يكشف عن الخداع والنفاق والتزوير ((الأبوية)) المزعومة والمهيمنة لدى التقنيين الفرنسيين (1) مما بدا في سيناريو الفيلم فإن المعالجة السينمائية لاتسمح كثيرا بهذا ولا تكشف سينمائيا عن هيمنة هذه العلاقة ، فالفيلم يمر بهذه المناقشة من خلال لقطات طويلة في أغلبها ومتوسطة في أحسن الأحوال ولا يستخدم الصوت ((الحوار)) للكشف أكثر عن نوعية العلاقة (مشاهد الأمين برفقة أحد التقنيين في جولة عبر المنجم بلقطات طويلة ، دون أن نسمع الحوار القائم بينهما) .

لاشك أن العلاقات السيئة التي كانت موجودة بين العمال الأوربيين والجزائريين وهي علاقات شجعتها من طرف الرأسماليين المعمرين وساهمت في تكوين أرستقراطية عمالية (التقنيين في الفيلم) من الفرنسيين متكونين مرتبطة بالايديولوجية الاستعمارية الملونة بالعنصرية إلا أن الأكثر ثورية من العمال الفرنسيين كانوا عموما أكثر انفتاحا على مشاكل الأهليين (الجزائريين) وثقافتهم المختلفة تماما عن الثقافة الفرنسية وبجانبهم أخذ العمال الجزائريين الأشكال الجديدة للصراع النقابي والسياسي وليس بالصدفة أن الحركة الوطنية الثورية الجزائرية قد ظهرت في قلب الحركة العمالية في المهجر(2) (تشير هنا إلى أن ايدير)) الشخصية النموذجية للوطني الشجاع والمناضل النشيط الذي ينظم الفيلم للاضطراب العام بالمنجم كان قد عاد من المهجر) .

---

(1) الإذاعة والتلفزة الجزائرية مجلة الشاشتان) : العدد : 10/ نوفمبر 1979 .

2-organisation arabe dutravail-travaux sur laclasse ouvriere dans lemonde arabe alger N2 -1979 - P 4

ثالثـا : علاقـة العمـال الجزائريـين بالعمـوميـين الفرنسييـن

وهـي العلاقـة العمـوميـة باعتبارهـا علاقـة انتـاج رأسمالية استعمارية يحـاول الفيلم ابرازهـا منـذ البدايـة حيث نشاهـد لقطـات اوليـة ((عامـة)) للمنجم الذى يمثل الاستعمار باعتبـاره يتركـز حـول استخـراج الثروات الطبيعيـة ، واختيار المنجم كميدان للأحـداث ليس اختيـار عشوائـي ، وانما يـؤكـد فكرة أن العلاقة عمال جزائريين ـ عموميـين فرنسيين هـي الأسـاس فـي الفيلـم .

ويحـاول ابـراز هـذه العلاقـة مـن خـلال الظروف الاجتماعية التي تعيشهـا كل فئـة اجتماعيـة وباستعمـال لقطـات اوليـة ومتوسطـة نتعـرف على الحـي القصديرى أيـن يعيـش العمـال الجزائريـين في منـازل عبـارة عن أكواخ لاتتوفـر على أدنى الشـروط الصحيـة ـ انعـدام الانارة الكهربائيـة ـ الميـاه .... ثم يعرض علينـا بنفس الأسلـوب منـازل جميلـة مزودة بـأحـواض سباحـة والة كافيـة ومـلاعب رياضيـة ومـدارس ، وهنـا يقطـن العموميـين . والعمـال الجزائريون يخضعـون للاستغـلال بشـع ليس فقط لكونهـا

عمـالا ولكـن وهـذا هـو الأسـاس ـ في الفيلـم ـ لكونهـم جزائريـين تمارس اتجاههم مواقف استعمارية عنصرية بخيضة تنذر باحتقـار الذات ما هو جزائري ولتبرير وتأكيد هذه العلاقة يصـور الفيلـم اضـرابـا عاما للعمـال الجزائريـين بقيـادة ((ايدير)) المناضل الوطني الذى يكتشـف فيـه ((الأمـين)) الشجاعـة المثاليـة والنضـال النشيـط المخلص ممـا يشجعه على المشاركـة فـي الاضـراب .

هـذا الاضـراب الذى ينظـم خارج اطار النقابـة الرسمية المتـواجـدة بالمنجـم ، والتي يقـدمهـا بكونهـا انتهازيـة ، ومعزولة من طـرف العمال الجزائريـين غير أن الفيلـم لايقدم نقابـة معينـة من النقابـات التي كانـت موجودة وقتذاك مثل : اللجنة العامـة للعمـال واللجنة العامة للعمال المتحديين رغم أن سيناريـو الفيلـم اعتمـد علـى وثائـق وأحاديـث مـع العمـال الذين عايشـوا تلك المرحلة . وموقف الفيلم من النقابـة ناتي كانت موجودة يأخذ منحى مبالـغ فيـه فرغم أن النقابة لم تستطع الامتداد الى كـل ميادين الشغـل وخصوصا الوحـدات الصغيرة فهي قد تمحـورت أسـاسـا باتجـاه التجمعـات التي يـوجـد فيهـا اجراء عموميـين ودائمين (في الادارات وفـي المناجـم

وانقل العلم والمؤسسات الكبرى) . (1) كما أن النضال النقابي لايمكن استقلاله من الحركة العمالية العامة بل أنه يأخذ في هذه الظروف بالذات بعده الوطني حيث ((نضال العمال قبل الاستقلال من أجل الأجور أعلى وظروف أفضل وضد العنصرية والقهر جزء من الحركة العامة المعادية للامبريالية وكانت ضربات العمال موجهة الى الاحتكارات الاجنبية الكبيرة والدولة الامبريالية (2) ولاعتماده أساسا على العلاقة (السابقة) فهو لايسمح لنا بمعرفة نتائج الاضراب الذى كان سببه تسريح عمال جزائريين مقبلين على التقاعد بدعوى عدم وجود عمل نظرا لادخال الات جديدة . ومن أساليب القصد منها حرمان الجزائريين من رواتب التقاعد . وانما يعرض علينا مشاهد العنف والتعذيب وارغام العمال الجزائريين على العمل . التي تتم تحت شعارات الثورة الفرنسية حرية أخوة مساواة) .

وأعمال القمع هذه ((تضع العمال الجزائريين أمام متطلبات مثلهم الأعلى الحقيقي الوعي بالواقع الوطني والضرورة الملحة لضمان سيان التحرير والثورة التي قام بها الشعب ويعرض الفيلم هذا الموقف بانضمام العمال في الفلاح المسلح حيث يلتحق ((ايدير)) وبعض رفاقه من العمال بجيش التحرير الوطني . في حين يقوم ((الأمين)) وعمال آخرون بوضع متفجرات في المنجم وقتل ((بوروسوك)) الأمين العام لادارة الشركة التي تشرف على المنجم ويستعمل المخرج هنا السينما التسجيلية حيث يعرض صور مسجلة

---

(1) عبد القادر جغلول ترجمة : فيصل عباس (تاريخ الجزائر الحديث) .... دار الحداثة لبنان بيروت : ط 1 : 1981 ص 158 .

(2) جماك وودييس ترجمة : محمد مستجير مصطفى . نظريات حديثة حول الثورة الجزء 2 دار الفرابي بيروت لبنان . ب ط 1978 ص 197

(3) (الشاشتان) العدد : السابق .

والنقل العام والمؤسسات الكبرى) . (1) كما أن النضال النقابي لا ينكمش اسقاطه من المؤسسة العمالية العامة بل أنه يساعد في هذه الظروف بالذات بصدد الوطني حيث ((نضال العمال قبل الاستقلال من أجل الأجور أعلى وظروف أفضل وضد العنصرية والقهر جزء من المعركة العامة المعادية للامبريالية وكانت ضربات العمال موجهة الى الاحتكارات الاجنبية الكبيرة والدولة الامبريالية (2)

ولاعتماده أساسا على العلاقة (السابقة) فهو لا يسمح لنا بمعرفة نتائج الاضراب الذي كان سببه تسريح عمال جزائريين مقبلين على التقاعد بدعوى عدم وجود عمل نظرا لادخال آلات جديدة ، وهي أساليب القصد منها حرمان الجزائريين من رواتب التقاعد . وانما يعرض علينا مشاهد العنف والتعذيب وارغام العمال الجزائريين على العمل ، التي تتم تحت شعارات الثورة الفرنسية حرية أخوة مساواة) .

وأعمال القمع هذه ((تضع العمال الجزائريين أمام متطلبات ملموسة الأعلى الحقيقي الوعي بالواقع الوطني والضرورة الملحة لضمان سياق التحرير والثورة التي تسلم بها الشعب ويعرض الفيلم هذا الموقف باندماج العمال في الكفاح المسلح حيث يلتحق ((ايدير)) وبعض رفاقه من العمال بجيش التحرير الوطني ، في حين يقوم ((الأمين)) وعمال آخرون بوضع متفجرات في المنجم وقتل ((بورسوك)) الأمين العام لادارة الشركة التي تشرف على المنجم ويستعمل المخرج هنا السينما التسجيلية حيث يعرض صور مسجلة

---

(1) عبد القادر جغلول ترجمة : فيصل عباس (تاريخ الجزائر الحديث) ... دار الحداثة لبنان بيروت : ط 1 : 1981 ص 158 .

(2) جاك وديس ترجمة : محمد مستجير مصطفى ، نظريات حديثة حول الثورة الجزء 2 دار الفارابي بيروت لبنان ، ب ، ط 1978 ص 197

(3) (الشاشتان) العدد : السابق .

ومن مهارة منجم الونسرق و ... رب الت ريمر كمان قد سجلها السينمائي الفرنسي ((رونسي فوتسيبي)) ضمن البناء السالم للفيلم ، واستعراض هذه اللقطات الديناميكية للمتفرج مكتفياً بعدم تعبيرها عن مظاهر القسوة كديناميكية مشهدية ولكن كديناميكية ثورية (1) حسب تعبير (كلود ميشال كلوني) ، اذ ان فيتركيزه على الملاقة : جزائريين عمال محرومين رأسماليين ، لا يسمح لنا بمعرفة العلاقات الاجتماعية الأخرى التي يعيش فيها هؤلاء العمال ، سواء علاقات العمال العائلية أو علاقات العمل المختلفة ، فهو غالبا ما يدور بتلقائية سينمائية كعمل ماوسو ((عمالي)) أي ما يتعلق بالعمال كطبقة اجتماعية ذات خصائص محددة تتميز بها على الطبقات والفئات الاجتماعية الأخرى ، حيث كان من الضروري التركيز على الظروف التي يعمل فيها العمال الى جانب (موضوع ، محدد ، ظروف وعلاقات ممارسة العمل داخل المنجم) فالكاميرا تمر هنا بلقطات طويلة وفي أحسن الأحوال متوسطة وسريعة لا تسمح بتكوين فكرة واضحة عن هذه الظروف .

وبذلك فالفيلم يقع في التبسيط ((الطبيعي)) للواقع الاجتماعي المعقد الذي يتفاعل بطريقة جدلية ، وهذا التبسيط يتضح أكثر من خلال أسلوب الاخراج (2) الذي يعتمد على السرد السينمائي التقليدي حيث تتداول الأحداث بطريقة مستقيمة ((خطية LINEARE)) وبايقاع بطيء نوعا ما رغم ما في البداية ، وبلقطات طويلة المنجم والأحياء الشتوية ، وكان يمكن أن يستخدم الأبيض والأسود أن يستخدم (نسخة الفيلم) ، خصوصا لما لهما من جمالية معبرة وساحرة اذ تم اتقانها في أعطاء الجو المناسب

1-CLAUD MICHEL CLUNY ouvrage dega cite -P240

(2) -قبل أن يخرج ((سيد علي مازيف)) فيلمه الطويل الأول هذا كان قد أخرج عدة أفلام قصيرة منها : ((الحياة بين انهين)) سنة : 1969 و: ((البرتقال)) سنة : 1967 .
كما اشترك في الفيلم الطويل ((الجحيم في سن العاشرة)) بجزء ((اللقاء)) سنة : 1969 ، وجزء ((حامل الرسالة)) من فيلم ((قصص من الثورة التحريرية)) 1969 . . .

لتلك الفترة التي تميزت بالأسلوب المباشر أبسط الذي يعرض له العمال الجزائريين ، غير أن الضعف الواضح في تشكيل الصورة من حيث (التحميض واختيار اللقطات لم توفق بالموضوع .

ومع بدء الديناميكية والحركة داخل المنجم (الاضطراب والمناقشة ..) يبدأ الايقاع في التسارع والديناميكية حيث القطع السريع من لقطة الى أخرى ومن مشهد لآخر في محاولة للتوفيق بين الشكل والمضمون ، الا أن اللغة السينمائية لا تعتمد على عناصر معينة متناسبة العناصر الأخرى وانما تتطلب التحكم الدقيق في جميع مكونات هذه اللغة ، وهذا لا ينطبق على فيلم ((عرق أسود)) حيث اهمال الصوت ((الحوار)) في بعض الأحيان (مشاهد الأمين مع التقنيين) كما أن الموسيقى المختارة للتعبير عن أجواء العمل بالمنجم كانت غير ملائمة خصوصا في بداية الفيلم حيث نسمع دقات عالية ومتوالية دون أن ترافقها مشاهد ، وهنا كان يمكن استعمال الأصوات الطبيعية نفسها (أصوات الالات) خصوصا وان هذه الاستعمالات معروفة في الفن السينمائي .

كما أن الأداء التمثيلي جاء ضعيفا خصوصا وانه اعتمد على ممثلين مسرحيين هواة مثل : (كيتوني) (يحيى زياني) لم تكن لهم تجارب في التمثيل السينمائي ، فمثلا تأثير شخصية (ايديس) أو امريسة أي تلقي خطب ، وهي ذات طابع مسرحي أكثر منه سينمائي .

وعلى العموم فان أسلوب الفيلم يقع ضمن الاطار العام الذي اتبعته الأفلام المنتجة في تلك الفترة : 1972 وهو أسلوب يحاول الاقتراب من الواقع عن طريق التصوير في الأماكن الطبيعية ، واستعمال ميزانية ضعيفة وعدم الاعتماد على نجوم معروفة ، وهذا ليس بجديد على الفن السينمائي اذ أن مدارس ((دزيغا فيرتوف)) السينمائي السوفياتي و : (الواقعية الجديدة)) في : ((ايطاليا)) وفي ((الموجة الجديدة)) بفرنسا

تعتبر من المدارس المهمة وذات التأثير الواسع على الفن السينمائي ونظرا لاخفاقه في تقديم معالجة جديدة للواقع الاجتماعي الذى تناوله فانه يخفق أيضا في تقديم معالجة سينما توغرافية ، وبذلك تبقى علامات وأجواء عالية بعيدة عن الاحتمال .

في الفترة الذى أنتج فيها الفيلم : ((عرق أسود)) سنة : 1972 ظهرت عدة أفلام أخرى ومنها : ((نوة)) لعبد العزيز طولبي و: ((يوميات شاب عامل)) لمحمد أفتيسان ،و: ((المحب)) لمحمد شويخ و: ((الدالرقة)) لهاشمي الشريف و: ((الفحام)) لمحمد بوعماري الذى أطلق على تلك الحركة تسمية ((سينما الجديد)) وقد شكلت محل نقاش واسع في الأوساط المهتمة بين مؤيد ورافض ، وعلى العموم (سينما الجديد) تقف في مواجهة سينما ، النمط القديم (حامينا راشدى)) قدمت من طرف سينمائيين شبان منشغلين أساسا باستعمال الفيلم كوسيلة للتجنيد السياسي في الجزائر))

وللمزيد أنظر :

abd elghani megherbi- le double mirage de Limage sociologie du cinema en algerie 1896 1980 - TOME 1.

الصفحات : 318 _ 319 _ 320

فيلم : الأسر الطيبة :

انتاج : المصالح الثقافية لجبهة التحرير الوطني .

اخراج : جعفر دامرجي بالاشتراك مع المجموعة الثقافية التابعة لد ج ت و . وتم انتاج الفيلم سنة : 1972 . فهو اذن يقع ضمن الاطار الاجتماعي السياسي لمطالع السبعينات .

يحاول الفيلم (جدليا) التعرض لمشروعية 92 ـ 1972 . من خلال تصويره للعلاقات الاجتماعية القائمة بين الطبقات والفيئات الاجتماعية التي يتصورها . وفي هذ الفيلم تطرق المخرج للتغيرات الاجتماعية التي عرفتها المرحلة ،محاولا في نفس الوقت الربط بين مختلف هذه الأحداث والصراعات ـ1ـ ومواقف الجماعة الاجتماعية منها ،واهم هذه الأحداث هي :

1 ـ ظهور التسيير الذاتي : غداة الاستقلال يدور صراع حول الأراضي الشاغرة ، بين عمال الأرض الذين يستولون على الأراضي ويفرضون ارادتهم باعلانهم التسيير الذاتي وبين البورجوازية العقارية التي تحاول بدور هام هذه الأراضي لصالحها متعبرة ان الثورة انتهت بخروج الاستعمار (مشاهد اضراب عمال الأراضي ومحاولة تكسير الاضراب من طرف البورجوازي العقاري ،قام بالدور ((حسن الحسني)) . ونظرا لكون الفيلم يتعرض لعدة مواضيع ويمر بلقطات سريعة الى درجة أننا لانسمع حوار كافيا بين عمال الأرض و البورجوازي العقاري ،فهو لايسمح لنا بمعرفة مختلف جوانب هذا الصراع .

ـ1ـ غالبا مايرفض السينمائيين الجزائريين الحديث عن الصراع الطبقي ويؤكدون ارتباطهم بالتضامن الوطني وحسب السينمائي ((عبد العزيز طولبي)) يطرى هذا المنظور على أغلب الأفلام الجزائرية باستثناء ((نوة)) و: ((المختبيون)) لامين مرباح وفيلم : ((الأسر الطيبة كتاب :

LOTFI MAHERZI -lecinema algerien ouvrage dega cite - P355

2- انشاء قطاع الدولة :

في المرحلة الثانية تأخذ الدولة على عاتقها مهمة تأميم القطاع الخاص الاجنبي وتكوين القطاع العام للدولة الفتية ، وهنا أيضا يدور ((صراع)) بين العمال وبين الادارة الجديدة التي تحاول فرض هيمنتها الخاصة وارادتها الذاتية على نشاط قطاع الدولة واتجاه تطوره ومحاولات وضعه في خدمة مصالحها واستخدامه للاغتناء الشخصي ومظاهر الأبهة على حساب الشعب (مشاهد الحفلات والتردد على الأماكن السياحية والمنازل الخاصة والمطاعم الفاخرة ...)

كما يتعرض الفيلم في اطار هذه الخلفية الاجتماعية الى وضع المرأة الجزائرية وعلاقتها بهذه المعاييرات والى أشكال ثقافية مثل زيارة الأولياء الخ ...)

ان الخلاصة التي يمكن استخراجها من الفيلم هي أن الثورة الزراعية ليست نهاية في حد ذاتها ولكن هي مرحلة من بين مراحل أخرى قبل أن نصل الى الهدف النهائي الذي هو تحقيق مجتمع بدون طبقات (1) . واذا كان الفيلم يصور هذه البانوراما الاجتماعية من خلال ملاحظات انتقادية لا يعطي حلولا تتيجة لأن الحلول مندرجة في الحركة العامة التي تتجلى في السيناريو الثوري الراهن (2) حسبما جاء في ملخص سيناريو الفيلم من طرف الجهة المنتجة للفيلم .

ان البدء في تطبيق الثورة الزراعية يدفع بالعائلة العقارية من المسنى الالتحاق بالوظائف الادارية في مؤسسات الدولة (مدير المؤسسة المؤسسة ابن المالك العقاري) وهنا يصبح الجهاز البيروقراطي الطريق المفتوح للكائنة والمركز الاجتماعي الرفيع ومن ثم تدخل ضمن عملية التحول الى بورجوازية بيروقراطية ، حيث تصبح من خلال تحكمها في أجهزة التسيير الفعلية للمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية ، وبسبب الوظائف التي تحتلها في البناء الفوقي للدولة واحدة من أكثر الفئات تنظيما في المجتمع

1-megherbi abd elghani ouvrage dega cite -P414

(2) -وزارة الاعلام والثقافة (مرجع سابق) ص: 47

قبل التأميم ، ((رغم أن الاتحاد العام للعمال الجزائريين أظهر ديناميكية أكيدة في المؤسسات الخاصة التي يملكها الأجانب)) (1) ويظهر من خلال اللقطات والمشاهد أن العمال قد فاجأهم قرار التأميم ، فالممثل النقابي يأتي متأخرا بعد أن يكون قد حضر المسؤول الوصي والادارة الجديدة .

كما أننا لانشاهد شيئا عن الحالة الاجتماعية والأصل الاجتماعي للممثل النقابي فاذا كان مثلا ((ايدير)) في : ((عرق أسود)) عامل عاد من الهجرة و ((سليمان)) في : ((يوميات شاب عامل)) طالب سابقا ، فان شخصية الممثل النقابي هنا مثل بقية العمال مجهولة حتى أنه لايظهر في العمل بتاتا ، انه يحضر اجتماعات مجلس الادارة وفي بعض الأحيان يأتي متأخرا ولايعير المدير أي اهتمام لمقترحاته انهما شخصية تبدو غير متقمصة ، ان لم تكن ملمة تماما من حيث الأداء السينمائي الى درجة أنها تسقط في الكاريكاتورية .

والمحاولة ((الجدلية)) على مستوى التحليل الاجتماعي ((المضمون)) تخفق أكثر على مستوى المعالجة السينمائية ، حيث أن كثرة الدوافع و رتابة تصوير أحداث الفيلم فيما يمكن تسميته ، الفيلم الاطروحة ، فهو يكتفي بلقطات سريعة دون تأثيرات سينمائية واضحة حول أي موضوع من المواضيع المصورة .

ولا شك أن الممارسة المسرحية للمخرج (2) أثرت على الاخراج السينمائي ((فكل شيء قيل في هذا الفيلم الذي يتميز بجمالية ، بدون شك بدائية . فالتقطيع في أغلب الأوقات مسرحي أكثر منه سينماتوغرافي)) . (3)

---

(1) عبد القادر بخلول (مرجع سابق) ص : 170 .

2- قبل أن يخرج (جعفر دامرجي)) هذا الفيلم كان قد درس المسرح بألمانيا الديمقراطية وأخرج للمسرح سنة : 1967 مسرحية ((الاستثناء والقاعدة)) لبرترلد بريخت .

3-PAULIN SOUMANOUVIEYRA -le cinema africain des origines a1973-presence africain -paris - 1975 -P38

والمحاولات السينمائية التي استخدمها (كالصوت من خارج المشهد وهو تصوير مشهد عندما يقود المدير سيارته السوداء أحد المتنزهات السياحية في يوم أول ماي ونسمع تصفيق الجماهير الذي ينبع من احتفالات العمال بهذا اليوم) للتعبير عن موقف اجتماعي سياسي لم تكن فعالة ولم تزد شيئا من جمالية الفيلم والتي تميزت بالخلط والتشتت بين الواقعية والايحائية الى درجة أنه يمكن حذف عدة مشاهد دون التأثير على الفيلم ومما زاد في ضعف الجانب الجمالي للفيلم الأداء التمثيلي الرديء باستثناء (حسن الحسني) للممثلين الغير محترفين فأدوارهم تبدو مفتعلة .

ان محاولة المخرج الاعتماد على لوحات اجتماعية وإيصالها في قصة سينمائية بالحضور التقليدي هي بذاتها محاولة مهمة . ولكن عملية الربط بين هذه اللوحات الاجتماعية بصفة تراكمية وتقليدية ، فبدلا من توليف ((مونتاج)) متوازن وتقابلي جدلي ، جاء المخرج تشابهي مما أحدث اختلالا في توازن عضوية الفيلم على المستوى الجمالي ، وبين الفهم ((الجدلي)) للواقع الاجتماعي المعقد وبين السرد السينمائي .

- فيلم : ايلي والأخريات :

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

اخراج : سيد علي مازيف ، سنة : 1978 . -1-

اعتمد المخرج في كتابة سيناريو الفيلم بالتعاون مع سعيد أيت حمار على تحقيق سوسيولوجي حول عالم المرأة على العموم واستغرق ذلك التحقيق سنة بكاملها (2)

الفيلم يقدم لنا أكثر من نموذج نسائي الا أنه يعتمد على نموذجين هما :

((مريم)) الطالبة بالثانوية و ((ايلي)) العاملة بمصنع تركيب أجهزة التلفزيون وأحداث الفيلم تجري في مجتمع ((انجز ثورته التحريرية)) ويسعى لانجاز ((ثورته الاجتماعية)) ويحاول ضمن هذا الاطار الذي يواكب هذه الأخيرة ومبدئيا فان ((مريم)) و ((ايلي)) تعيشان في مجتمع ثوري سياسيا واقتصاديا يسعى من ضمن مايسعى اليه الى اشراك المرأة في عملية التطور الاجتماعي - الاقتصادي مما يقتضي خروجها الى ميدان العمل ، لكن هذا ليس سوى مبدئيا لأن الأمر الذي أكدته عليه التجارب التحررية والاستقلالية ، أنه حتى بعد انجاز الثورة الوطنية بسنوات طويلة سيظل هناك مايفرض على انجازه على الصعيد الاجتماعي خاصة وعلى صعيد الفكر والعادات والتقاليد بشكل أكثر عمومية . (3)

-1- في الوقت الذي أنجز فيه الفيلم كانت هناك عدة قرارات اجتماعية وثقافية وسياسية قد عرفت طريقها الى التطبيق على مستوى المجتمع الجزائري ومس قرارات تمس البنية الاجتماعية - الثقافية من بينها الثورة الزراعية ، التسيير الاشتراكي للمؤسسات ، ديمقراطية التعليم وغيرها ... ولهذه القرارات انعكاس على واقع المرأة الجزائرية .

(2) - الاذاعة والتلفزة الجزائرية - مجلة : ((الشاشتان)) العدد : 3 مارس 1978 ص : 32 .

(3) - ابراهيم العريس - (مرجع سابق) ص 136 .

ففي أوج اقبالها على التعليم وفي أوج انتظارها للوصول الى الجامعة تتعرض ((مريم)) الى محاولة تزويجها بالقوة . حيث يتقدم شاب لخطبتها عن طريق الخاطبة ونسي لا تعرفه كما أنه لم يكن قد رآها من قبل ، والفيلم اذ يواكب عملية الخطابة من طرف الخاطبة يصل بنا الى اللحظة التي تنفجر فيها ((مريم)) وترفض بل وحتى حين تحاول اللجوء الى أخيها العامل ((المتنور)) سياسيا يقف ضدها طالبا منها الرضوخ ، تتجاوزه وتعلن رفضها قاطعا ليس للزواج في حد ذاته ولكن للظروف والطريقة التي يتم بها ، هذه المطالبة لا تجد مساندة الا من العاملة ((ليلى)) وهي مساندة معنوية .

وفي مقابل مسيرة ((مريم)) هناك مسيرة ((ليلى)) العاملة المتزوجة ، ولها بنت ، والتي تجد لزاما عليها أن تجابه في المصنع مجموعة من العقبات التي تبدو غير عادلة أزاء وضع العاملات ، هذه العاقبات التي تظهر على شكل الاستخفاف والاستحقار من طرف المشرفين على العمل والنظرة الأبوية من العمال الرجال والفيلم هنا أيضا وكثيره من أغلبية الافلام[1] السينما الجزائرية الأخرى يريد أن يقول في دفعة واحدة كل شيء عن المرأة ولذلك فهو يصور عدة نماذج بدءا من الطالبة وحتى الخاطبة مما يجعله يفقد التركيز والمعالجة الكافية لظاهرة معينة ونظرا لأن الفيلم يتعرض لأسرة عاملة فسنحاول معرفة العلاقات الاجتماعية التي تتحرك ضمنها .

1- غالبا ما تصور الأفلام الجزائرية مجموعة من المشاكل والمواضيع والأحداث وتقدمها على شكل بانوراما اجتماعية في فيلم واحد . مما يفقدها التركيز والمعالجة المكثفة سواء على المستوى السينمائي أو المستويات الأخرى اجتماعي سياسي ثقافي نفسي ...) لأي موضوع من المواضيع مثل أفلام ((الليل يخاف من الشمس)) ((والشبكة)) و ((المفيد))، ((مغامرات بطل))، ((حواجز))، ((سقف وعائلة))، ((زواج موسى)) .. الخ ... ولا شك أن لهذا أسبابا متعددة ليس مجال ذكرها هنا

علاقة (ليلى بزوجها) :

ليلى تعيش مع زوجها وابنتيها في عائلة نووية(1) مستقلة عن الأهل وهي تعمل بموافقة زوجها ، نتيجة لأسباب اجتماعية واقتصادية ، أي تعمل من أجل تحسين الوضعية الاجتماعية العائلية ومن أجل مساعدة أهل زوجها وأهلها اللذان لا تنقطع عنهما ، ورغم أن هذه العلاقة لا تخلو من التوتر نتيجة تغيب ((ليلى)) عن المنزل مما يدفع الزوج الى القيام ببعض شؤون البيت ، الا أن هذا التوتر لا يدوم ، بل ينتهي بانسجام وتفاهم .

واذا تخيلنا خروج المرأة المتزوجة للعمل وحصولها مقابل ذلك على نقود يتيح لها وتستمع أكثر استقلالا عن زوجها من الناحية الاقتصادية من الزوجة غير العاملة كما أنه يطرأ تغيير عن القرارات المتعلقة بالاسرة ، الا أن الفيلم لا يصور الوضع الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية التي تعيشها هذه العائلة النووية خصوصا وأنها في بداية التكوين بالنسبة للمجتمع الجزائري ولا زالت ترتبط بعلاقات قوية بالعائلة المركبة ، حيث يلعب الأهل من الزوجين دورا معتبرا في حياة العائلة ويكتفي هذا التقديم عدة نماذج نسائية بمشهد واحد تقريبا وبلقطات متوسطة وسريعة لتصوير نوع العلاقة بين ((ليلى وزوجها)) وهذا غير كاف ، ولذلك نبقى نجهل عدة جوانب مثلا : لماذا مارست مهنة الزين ولا مستواه التعليمي .

1- العائلة النووية موجودة في المجتمع الصناعي الحديث وهي انعكاس للظروف الفردية التي مر بها المجتمع وهي من أهم أسباب انتشار ظواهر الاجتماعية التي تميز المجتمعات الصناعية .

أنظر : دينكن ، ترجمة : احسان محمد الحسن ، معجم علم الاجتماع ، دار الطليعة ، بيروت لبنان ، الطبعة الأولى ، 1981 ، ص : 97 - 98 .

علاقـة ((ليلـى)) بصديقها العامل :

ليلى تعمل في مصنع صغيرة خاصة لتركيب أجهزة التلفزيون مع بقية زملائها من العمال والعاملات ، وتتميز هذه العلاقة بكونها علاقة انتماء رأسمالية باعتبار أن ملكية وسائل الانتاج فيها تعود الى صاحب العمل مما ينتج عنه استثمار لمجهود العمال ، الا أن الفيلم لا يصور طبيعة هذه العلاقة بوضوح الى درجة أن البعض يعتقد أن أحداث الفيلم تجرى في القطاع العام (1) .
وهذا الانفصال أو الاتصال يتماشى مع غير الفيلم الذى يحاول تصوير الوضعية الاجتماعية والاخلاقية التي تعيشها المرأة العاملة في مجتمع عرف حديثا العمل في مؤسسات صناعية ، من قبل التصورات والاتجاهات التي مازالت تعارض هذا الخروج وتصر على أن يتحدد دور المرأة لا يتعدى حدود العمل في البيت وهذا الاتجاه يتجسد في شخص المشرف على العمل الذى يمارس سلوكا ((رجوليا)) اتجاه العاملات مما يتجاوز الحدود اللازمة لعلاقة العمل التي تربطه بالعاملات بتوجيه كلام يتعارض ويتجاوز حدود عمله ومسؤوليته فتتجه سهير ((زبيدة)) احدى العاملات بتكسير كرسي للتركيب ، وهنا يتدخل المشرف فيؤنب العاملة متجاوزا ((الاخلاق اللازمة)) فتتدخل (ليلى) رغبة منه أن يعتذر للعاملة ، الا أن المشرف يعتبر ذلك جنونا واخلال بشرفه وقيمته (كيف أعتذر لها قدرى يسرون) .
ويستمر الفيلم في تصوير الموقف على أساس أنه موقف أخلاقي فالعاملات بقيادة ((ليلى)) يضربن عن العمل مطالبات بأن يعتذر المشرف للعاملة المهانة ، كمطلب وحيد في حين يستمر المشرف في الرفض .
وهنا يصور موقف العمال الرجال الذين قاطعوا الاضراب كموقف أبوى فأغلبية العمال يرفضون الانضمام الى الاضراب باستثناء ((عليلو)) الذى يظهر أن انضمامه الى الاضراب لم يكن نتيجة وعي عمالي بضرورة التضامن مع العاملات ، ولكن لموقف شخصي من المشرف

(1) ابراهيم العريس (المرجع السابق) ص 135 .

((للانقسام)) لأنه كان قد أهانه هو أيضا . لكونه بقيادة العاملات وليس لكونه لايطالب مطالب نقابية ، وينتهي الموقف بتكوين لجنة العمال والعاملات للتفاوض مع الادارة بعد أن يقترح العمال ((الرجال)) مطالب نقابية فتصبح المطالب ، زيادة على الاعتذار للعاملة المهانة ، زيادة الأجور ، تكوين الفن النقابي ، توفير الخدمات الاجتماعية ، فالفيلم بالأساس لايصور مطالب عمالية بقدر مايصور مطالب أخلاقية ولايطرح مطالب كمية ولكنها مطالب نوعية ، من نوع خاص ، تتعلق أساسا بوضعية المرأة ضمن مجتمع يعيش مرحلة انتقالية تتميز بهدم بنية اجتماعية ومحاولة اقامة بنية جديدة ذات توجيهات ((تقدمية)) تحاول أن تعطي للمرأة العاملة مكانة محترمة ضمن هذه البنية الجديدة .

والاسلوب الاخراج التعليمي / الذى اتبعه المخرج ابحيما حينما يحاول أن يلائم بين ذلك التناقض القائم بين مجتمع يتيح للمرأة أن تدرس وتعمل لكنه لايزال يرفض ماينبغي أن يواكب هذا من اعادة بناء للمفاهيم العائلية والعلاقات الاجتماعية (1) . انه يحاول أن يصور نوعية النضالات التي ينبغي للمرأة ضمن مجتمع كهذا أن تخوضها ، ضمن الاطار العام لحركات الصراع الطبقي والاجتماعي . الفيلم لايصور بكفاية ظاهرة عمالية ، حتى ظاهرة عمل المرأة ، نظرا لكونه يقدم عدة نماذج محاولا ايجاد حلول لها في مشاهد قصيرة ومختصرة ، فمريم تستطيع رفض الزواج ، بينما تتضمن ليلى)) من انجاب الاطفال وكسب العمال الرجال الى جانب العاملات من أجل مطالب تبدو غير مهمة بالنسبة للرجال ، وهذا الطرح التبسيطي والتعليمي يفرض تجاوز جوانب متعددة لأن الظاهرة أعقد مما صورت عليه مما سبب طرح ميكانيكي عفوي وغير مقنع اجتماعيا وسينمائيا

---

(1) ـ (المرجع السابق) ص: 137 .

(مشهد الاضطراب مثلا :)) ففي البداية يبدو كل شيء هادئا ، فالعمال منهمكون في عملهم دون أي مشاكل ومفاجأة ونتيجة تدخل المشرف ، الذي يبدو وأن وجوده ليس بهدف يبدو على العمال يحدث اضطراب من علامة لا تصرف عن ما فيها العمالي شيئا ، فهي ليست نقابية وليست في حزب سياسي ولا حتى في منظمة نسائية ومع هذا تستأنف جميع العمال الى الاضطراب .

ان المشاهد الدرامية حتى اذا اعتبرناها مثالية الا أنها ترتكز على صراع اخلاقي ، هو الصراع بين الخير والشر ، وجمالية أسود وأبيض وليس ... هو : (الصراع) انتاج أسباب وواقع اجتماعية ثقافية ولذلك تتخذ (اليامنة) الموقف الخير فهي من طرف عاملة ، اما أن يحتقر المشرف المعاملة المهانة واما الاستمرار في الاضطراب ، انه موقف يكشف عن وجهة نظر المخرج وليس عن موقف عمالي حتى من نساء عاملات ، انه من غير المعقول أن يفقد المشرف عليه وتتقبله بهذه السهولة ولهذا السبب وحده ، وكذلك ليس من طبيعة العمال النظامية ، أن يصبح مستقبل عامل لهذا المصير بسبب بعيد وغير مقنع .

الفيلم على مستوى الاخراج لايمكن اعتباره فيلما مهما ولايأتي بجديد حتى على مستوى السينما الجزائرية (عمر قاتلاتو ، المرزاق علواش مثلا) فقد اعتمد على حبكة قصصية خيالية وسيناريو غير معقد في عرض الشخصيات التي لاتظهر الوحدة العضوية بينها خصوصا بين الشخصيتين الرئيسيتين : (مريم) و: (اليامنة) فقط أنهما مرتبطان وكل شخصية منهما تشكل لوحة لوحدها ، واعتماد المخرج على التجسيد التعليمي والأداء التمثيلي البادع والخير مفتعل وعلى مشاهد ((شعبية)) ، مشاهد الحافلة ، والمقبرة مثلا ، كان بهدف جعل الفيلم مشاهد من الصور أكثر منه ... ولكن هذا التجسيد أوقع الفيلم في نوع من السطحية في التعامل مع الأمور سواء على المستوى الاجتماعي ، رغم اعتماده على تحقيق سوسيولوجي أو على المستوى السينمائي حيث جاء أبعد مايكون عن تحقق الفن وترثيته التي هي انعكاس لتحقيق الواقع الاجتماعي .

فيلم : يوميات شاب عامل :

انتاج الاذاعة والتلفزيون الجزائرية .

اخراج : محمد أفتيسان ، سنة 1972 .

الفيلم جاء بعد قرار تأميم المحروقات في : 24 فيفرى 1971 ، و محمد خصيصا لدعم هذا القرار ، ((لم أريد عمل فيلم مهم ، كتبت السيناريو في خمسة عشرة يوما ، انه مشاركتي السريعة في تأييد قرارات الثورة ، وفوق هذا ، تكفل الفنان السينمائي للمشاكل الاجتماعية والاختيار السياسي للبلاد ، من جهة أخرى في تلك الفترة كانت لمديرية الاذاعة والتلفزيون نظرة تجاوزها الدهر ، انها تريد تلفزيون ((صندوق عجائب)) بعيدا عن الحقائق الوطنية ، لهذا رأينا نحن السينمائيين ان نحاول الحد من هذا بانتاج لاقصى حد جزائرى)) . (1)

من خلال هذا التصريح المخرج بقيمة الفيلم وأسلوب اخراجه نعرف الى أية درجة جاء هذا العمل سريعا مفككا ، وغير مترابط سواء من الناحية السينماتوغرافية أو الجانب الجمالي للفيلم ((الذى هو مخصصا ليوميات شاب عامل)) .

الفيلم يعتمد على شخصية نموذجية منظمة هي : ((سليمان)) الداعب النقابي الذى يظهر منذ البداية كمناضر حيث يتخلى من متابعة دراسته بالمعهد الوطني للمحروقات ببومرداس ، نتيجة وفاة أبيه المناضل النقابي السابق ((فلاش باك)) ليلتحق بالعمل بقاعدة حاسي مسعود كفني للتنقيب عن البترول ، لكن الفيلم وبدون مقدمات معقولة تسمح له ((سليمان)) باكتساب وعي سياسي ونقابي نجده منذ البداية على درجة عالية من هذا الوعي ، ولذلك فهو ينخرط مباشرة في النشاط النقابي للاتحاد العام للعمال الجزائريين ، مركزا على اعطاء الصبغة السياسية للنشاط النقابي للنقابة .

1-IFTICENE MOUHAMED - algerie actualite -N 729 -octobre -1979

ان هذا البطل الايجابي)) المأخوذ بطريقة فجة من الواقعية الاشتراكية في السينما السوفياتية – المرحلة الستالينية – يعتمد أسلوب المغامرة البوليسية ((الهوليودية)) للممارسة نشاطه النقابي وتحقيق أهدافه . فبالتعاون مع زميله ((علي)) يكشف محاولة تخريب بالقاعدة البترولية من عناصر جزائرية وفرنسية ، ويتمكن من القضاء القبض على المجرم وتسليمه لرجال الدرك ، وبدلا من استمراره في النشاط النقابي بالقاعدة ينتقل ولأسباب غير مقنعة – نتيجة وقوعه في حب فتاة ممرضة ابنة أحد الفلاحين الذين يشتغلون عند الاقطاعي ((مالك عبد الله)) – الى الأخذ على عاتقه تحرير الفلاحين من الاستغلال الذي يعيشونه ، ورغم أنه يتعرض للاعتداء من طرف رجال الاقطاعي الا أنه لايتخلى عن تحقيق طموحه وأهدافه في اعادة الأراضي للفلاحين واقامة تعاونية زراعية لهم ، معتمدا على أسلوب الاضراب كطريق لتحقيق هذه المطامح ، ان كل هذا ((شيئ كثير بالنسبة لشاب ((سليمان)) وتوازن الفيلم الذي يحصر فيه لا نموذجيا بصورة مفتعلة نوعا ما))(1) .

هذه المقدمة حول شخصية ((سليمان)) أرى انها ضرورية لأن الفيلم مركزا أساسا حول هذا ((البطل الايجابي)) – فبدلا من أن يصور علاقاته الحقيقية ((العمالية)) مثل علاقته بالادارة وزملائه العمال ، والاطار العام للمحيط العمل فانه ينصب ، على علاقات خارج هذا الاطار ، وحتى هذه الأخيرة بدلا من أن يدرجها عن طريق أسباب مقنعة ، وفي اطار اجتماعي معقد وشامل فانه يقحمها في أحداث الفيلم ، وهذا يتماشى مع طبيعة شخصية ((سليمان)) المغامرة ، وفي أسلوب الاخراج المشتت بين عدة أساليب واتجاهات ، وكل هذا ناتج عن الاعداد المتسرع للفيلم هذا التسرع الذي انعكس على مضمون الفيلم ... اهماله الجانب الأساسي وهو الجانب العمالي وعلى شكل الفيلم ذو الايقاع السريع الذي يبدو وكأنه متلهف للكلام ((والخطاب)) مما أوقعه في الصيغة الدعائية

1- C.MICHEL CLUNY -ouvrage dega cite - P205

زادهما حدة كون الفيلم تلفزيونيا والمباشرة التي تمس الجانب الفني ، ويظهر ذلك من خلال النداء الذي يوجهه في نهاية الفيلم الى العمال طالبا اياهم التجند من أجل انجاح الثورة وتحقيق مصالحهم .

علاقة سليمان بمحيط العمل :

نظرا لقصر الفيلم في الجانب العمالي أدرج هنا جميع العلاقات المتعلقة بمحيط العمل ، وتدولر علاقة العمل في الاطار المؤسسة تابعة للدولة ((حسب الفيلم)) فهو أ ى أحداث الفيلم أو قسما منها تجرى قبل عملية التأميم ، مما يعني أن قسم من هذه المؤسسة لازال تابعا للرأسمال الأجنبي ، وهذا الجانب لايصوره الفيلم كما أنه لايصور طبيعة ونوع العلاقة بين الادارة والنقابة ولا نعرف دورها في النقابة في التأميم الذي يأتي بقرار من فوق ، تتخذه السلطة السياسية ((يقدم فقرات خطاب الرئيس بومدين في : 24 فيفرى 1971 الذى يعلن فيه تأميم المحروقات)) . كما أن الاطار الاجتماعي والفيزيقي للعمل لايظهر في الفيلم فالقطاعات العامة والمتوسطة التي نشاهدها في هذا الاطار تتعلق (بالبطل) حيث نشاهده في ميدان التنقيب وفي مقر اقامته ، الذى يظهر أنه يتوفر على كل شيء ، غرفة نوم ، حمام ، مطعم ... ونظرا لتركيزه على البطل الايجابي) الذى جاء على صورة زورو : / أو طارزان : /

كما يلاحظ الاستاذ : مخربي عبد الغني في البحث المشار اليه سابقا فاننا لانشاهد الأكثرية العمالية ، هذه الأكثرية التي تتحول هنا الى : ((ديكور)) الخدمة السياق العام للفيلم مشهد الجمعية العامة للعمال مثلا على غرار الافلام التي أنتجت في عهد الاستعمار حيث تعطي الاهمية للمناظر الطبيعية والأجواء الفولكلورية للصحراء ، وهو مانشاهد في فيلم ((يوميات شاب عامل)) ، مشاهد عيد الغزلان والأغاني الفولكلورية "... ان الديناميكية السريعة التي أعتمد عليها الفيلم جعلته ينتقل من مشهد الى آخر عن طريق تقاطع سريع دون بناء (محكم بحيث يسمح لنا بفهم المحيط الاجتماعي للعمال في هذه المؤسسة ، وهذا الايقاع السريع يقود ((سليمان)) الى الخروج عن الاجواء العمالية ليقيم علاقة اجتماعية ، مع طبقة اجتماعية أخرى (الفلاحين) ولكن هذا يتم بأسلوب المغامرة والسرد التقليدى الخطي للقصص السينمائية .

فيلم : الشبكة :

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

اخراج : غوطي بن ددوش ، سنة : 1976 .

تجري أحداث الفيلم في منطقة ساحلية من الجزائر (تنس) تكاد تكون معزولة وباستثناء بعض المزراعات الضعيفة التي لاتسد حاجيات سكان القرية يشكل صيد السمك المورد الاقتصادي الرئيسي ، هذا المورد الذي يتحكم فيه أحد الاحتكاريين البورجوازي خليفة) ، فبعد أن أصبح هو المشتري الوحيد للأسماك أصبح أيضا يمنح القروض والتبيقات المشروطة بالرهن العقاري ، لأصحاب زوارق الصيد ، وهكذا استطاع (سي خليفة) أن يستحوذ على الصيادين ويجعلهم يخضعون له خضوعا كاملا ، اذ أنه صاحب المعمل الوحيد بالقرية وهو معمل تعليب الأسماك وصاحب وسائل نقل وتسويق الأسماك ، وهكذا يسيطر على موارد القرية الأساسية ويستغل مجهود العمال والصيادين في نفس الوقت ، مما يولد رد الفعل عند الصيادين بقيادة (معمر ، والشيخ رابح) والعاملات (بقيادة العالية (زوجة معمر) . من أجل وضع حد لهذا الواقع . (2)

هذا باختصار شديد ملخص سيناريو الفيلم الذي وضعه ((مصطفى قومي)) لكن الفيلم وكغيره من الأفلام الجزائرية ، كما سبق الاشارة الى ذلك ، يطرح عدة مواضيع دفعة واحدة وهو يصور أساسا العلاقة بين المدينة والريف والظواهر والعلاقات الاجتماعية الخاصة بكل منهما ، في مجتمع يعيش في مرحلة تتميز بالدينامية

-1- قام بالأدوار الرئيسية على الترتيب :

معمر : سيد علي كويرات .

الشيخ رابح : حسن الحسني

خليفة : المرحوم عبد الحميد رايس .

العالية فاطمة بلحاج

(2) - (الشاشتان) عدد : 18 نوفمبر - 1979 .

علاقة ((محمر)) بالمدينة :

فيلم ((الشبكة)) هو من ضمن الأفلام الجزائرية الأخرى مثل : ((الفحام)) و: ((المغيد)) و: ((اللي فات مات - النولة)) و: ((حواجز)) وغيرهما .... من الأفلام التي حاولت طرح وتصوير العلاقة الجدلية بين الريف والمدينة ، وسنحاول هنا معرفة طبيعة العلاقة التي أقامها ((محمر)) مع المدينة ، وقبل الحديث عن هذا فالتعرف عن الأسباب التي دفعت ((محمر)) بالهجرة الى المدينة حسب ماصورت في الفيلم ، في المشاهد الأولى يظهر ((محمر)) كواحد من الصيادين الآخرين الخاضعين للبورجوازي ((خليفة)) الذي يحتكر صيد السمك عن طريق عدة أساليب منها فرض سعر موحد ومحدد للأسماك وعملية الرهن القمارن ... ورغم أن ((محمر)) يظهر بعض التذمر من هذا الوضع الى أن المشاهد لاتصور وعيا واضحا ، كالوعي النقابي مثلا ، انه نوعا من رد الفعل العفوي والساذج في نفس الوقت ورد الفعل هذا يتعمق ويتضح طابع الحدة يوم أن يلتقي ((محمر)) بالفتاة (حياة الحضرية القادمة من المدينة بعد أن وقع لهما حادث سيارة .

ان هذا اللقاء صور بنوع من المشاهد الحالمة والمفحومة في نفس الوقت الى درجة أن البعض يطلق على الفتاة ((حياة)) صفة ((الجنية : Fee)) : (1) نتيجة اختيارها كمركز للمدينة والأسلوب الاقطاعي الذي قدمت وصورت به هنا ونتيجة هذا اللقاء يتطلك الوعي بمحمر ويجلبه وكأنه يكتشف من جديد الظروف الاجتماعية التي يعيشها ، ولكن هذا الوعي يأخذ مسارا معينا للخروج من هذه الظروف فهو من جهة يولد الحقد على ((خليفة)) وبالتالي يخلق شروط الثأر والانتقام على المستوى الشخصي الجسمي وهو مايصوره في مشاهد العراك بالعصي بين ((محمر)) و: ((خليفة)) مايعني سينمائيا أيضا ومن حيث الشكل ان هذا الوعي لم يصل بعد حتى الى مستوى الوعي النقابي الذي يتطلب النضال الجماعي

1-el moudjahid -30/novembre -1976

على مستوى المطالب الجماعية .

ومن الجهة الثانية يدفع هذا الوعي المتطلك نتيجة لقاء (حياة) الى الهروب من عالم الواقع الى العالم المتوهم ، وهو الحياة ذات الطبيعة السهلة في المدينة كيف لا ، و: ((حياة)) بكل سحرها وجمالها ، رمز للمدينة ، لذلك العالم المتوهم ومن هنا يقرر ((معمر)) فجأة الهجرة الى المدينة بحثا عن ((الحياة)) جريا وراء الحياة السهلة ، ومن خلال هذا نشاهد أن السبب الرئيسي الذي دفع ((معمر)) الى الهجرة هو لقائه به (حياة بينما يمكن اعتبار السبب الثانوي الموقف من ((خليفة)) والا لماذا جاءت الهجرة بعد هذا اللقاء مباشرة .

لكن تبقى مواقف غير مبررة وغير معقولة ، كيف يهاجر ((معمر)) الصياد الذي هو في أعز شبابه بين : 25 - 30 ، سنة والذي يعيش مع زوجته فقط ، التي يصورها الفيلم كنموذج مثالي للمرأة المطيعة والخاضعة لعلاقات وتصورات سلفية مما يعني أن السبب الاجتماعي - الاقتصادي للهجرة غير مقبول اذ أن هذا السبب كان بالأحرى أن يدفع الصيادين من أرباب العائلات الكبيرة للهجرة بحثا عن العمل بدلا من ((معمر)) الا اذا كان المقصود تصوير مغامرة .

ان نوعية العلاقة التي أقامها (معمر) مع المدينة تبدو غير واضحة فهو يبحث عن حياة) ولذلك يقف أمام مقر الشركات الوطنية ينتظر خروجها ، ولكن المقصود هو الوصول الى ممارسة هذه الحياة السهلة والبسيطة وهنا كما يقول المخرج نفسه ((ربما يكون هناك (خطأ ما) في أسلوب معالجة هذه النقلة ولكن في رأيي الفتاة واسمها حياة رمز واضح ، وخاصة مع تأمل المشاهد الاولى من الفيلم ثم مشاهد البحث عنها في المدينة(1)

---

(1) - سمير فريد - حديث مع غوطي بن ددوش - مجلة : (السينما المصرية) العدد : 12 السنة الثانية عشر - ديسمبر 1976 ص 145 .

معنى هذا أن ((محمس)) يبحث عن الحياة التي كان يتصورها قبل الهجرة ،ولكن بدلا من محاولة البحث عن عمل يتضن له العيش ويمكنه من هذه الحياة ان وجدت نجده يتجه نحو الحياة السهلة دون سبب مقنع ،فنشاهد تعاطي الخمر والسهر مع النساء والتردد على قاعات السينما التي تعرض أفلام الوسترن تشكل نوع من الاستيلاب أو الاغتراب الذى يعيشه ((محمس)) في المدينة .

ويستمر ((محمس)) على هذه الحالة لمدة ثلاث سنوات ،وهنا أيضا تبقى عدة مواقف غير مقبولة وغير مبررة ،اذ كيف يمكن لعيساد أمي قادم من منطقة شبه نائية أن يتردد لمدة ثلاث سنوات على أماكن اللهو السياحية ،بهذه السهولة ان الشيئ الغير مقبول تماما هو تملكه المفاجئ لمشروعي جديد وبدون سبب واضح مما يدفعه الى ضرورة العودة لبلدته وزوجته ،بعد تلك المدة التي قضاها في المدينة ((وهي المدة المعقولة حسب رأى المخرج لمثل هذا الادراك ،لقد كان عليه أن يقضي هذه الفترة في المدينة حتى يعي أنها لاتقدم له الا العنف والجنس ممثلا في الأفلام الامريكية والكاباريهات))[1]

ان مسألة تملكه لوعي جديد تبقى غير مقبولة اذا عرفنا ماسيقوم به بعد ذلك ،خصوصا في علاقته مع ((خليفة)) وأهدافه ومطالبه السياسية التي يسعى لتحقيقها ،ويحققها طبعا ولكن ضمن الفيلم .

---

(1) المرجع السابق ـ نفس الصفحة .

علاقة ((محمر)) وزوجته بالبورجوازي ((خليفة))

تعتبر هذه العلاقة علاقة انتاج رأسمالية ، باعتبار أن ملكية وسائل الانتاج تعود الى البورجوازي ((خليفة)) في حين يمتلك (محمر كمركز للصياديين و ((العالية)) كرمز للعاملات ، قوة العمل ، وبالتالي تتميز هذه العلاقة باستغلال واستثمار مجهود العمال ، ومن هنا فالأساس الاجتماعي الاقتصادي للتمرد ورد الفعل من طرف العمال موجود ولكن هذا الأساس لا يعني بتاتا تصوير الوضع بطريقة ميكانيكية جافة وسطحية ، حسب ماعرضته مشاهد الفيلم حول هذه العلاقة .

فمحمر بعد أن يعود من العاصمة يقوم بمهمة تتطلب وعيا سياسيا على درجة عالية من النضج والممارسة اذ يقوم بجمع وتحريض العمال من أجل القيام باضراب عام عن العمل والمطلب الوحيد هو تأميم أملاك ((خليفة)) والانضمام الى قطاع الدولة الى الديوان الوطني للصيد البحري باعتباره الحل الامثل والوحيد لجميع مشاكل العمال .

وفعلا يتم له ما أراد ولكن بأسلوب سينمائي يفتح بصورة واضحة الفهم السطحي لعملية الصراع الطبقي والاجتماعي حيث يقدم الفيلم مشاهد من العنف الفردي والشخصي كطريق لتحقيق هذه المطالب التي تعم على جميع العمال ، حيث يقوم ((محمر)) باعتباره ((بطلا ايجابيا)) بعراك شخصي مع رجال ((خليفة)) ويرمي بهم في البحر تعبيرا عن الغضب على خليفة نفسه من الوجود .

اننا لانسمع حتى الخطاب الذي يلقيه ((محمر)) أثناء عملية التحريض مشهد صامت من حيث الكلام ، فقط نسمع الموسيقى التي تخدم التحريض النفسي لدى المشاهد والضبط العام للفيلم ، الى جانب هذا الصراع يقدم من خلال مشاهد قصيرة وسريعة جدا للقياس لمدة أحداث الفيلم .

ان الغرابة لكبيرة ومدهشة حقا في تناول الصراع الطبقي بهذا الفهم ، وهذا الأسلوب وتتعمق أكثر عندما نشاهد ((العالية)) التي كانت تعيش

في علاقة شبه عبودية مع زوجها تتحول وفي غضون فترة قصيرة من العمل الى زعيمة عمالية على درجة عالية من الوعي ان لم نقل السياسي فالنقابي على الأقل حيث تقوم بتنظيم اضراب عام للعاملات وتقطع الطريق أمام شاحنات ((خلفية) من الالتحاق بالعمل ، وكل هذا يحضرها ايقاع سريع بتوليف موازي ليحاول خلق وحدة الهدف عن طريق وحدة النضال وهكذا ينتصر ((محسن)) و: ((العالية)) ويقف العمال عند باب المعمل لينفرد ((محسن)) بزوجته جانبا وكأنه قد تخلص من ذنوبه ، وهي قصة البطل انتهت بتأميم المعمل ، وتسليمه للعمال .

ان عدة مواقف وسلوكات تبقى دون تبرير اجتماعي أو سينمائي واول هذه المواقف وأهمها هو كيف تملك ((محسن)) و: ((العالية)) هذا الوعي السياسي ((بكونه موجها ومنصبا على هدف ما أي أنه يعكس الوجود الاجتماعي في أهداف ومهمات تتقيد بها الطبقات الاجتماعية أبان نضالها التاريخي في سبيل مصالحها)) (1) .

ومن المعروف علينا أن عملية اكتساب وعي سياسي بهذه الدرجة من النضج يخضع لعملية معقدة وجدلية باعتبار أن الانعكاس هو انتاج لنشاط الحياة لنشاط الكائن الحسي في علاقته ببيئته ، ان وعي الانسان ومن ثم الوعي السياسي تحكمه باستمرار خبرته ونشاطه الاجتماعي ، بمعنى آخر تحكمه خبرته وأسلوب حياته وعلاقته الاجتماعية ، وفي حالتنا هذه فان تملك الوعي السياسي يتطلب على الأقل ممارسة نضالية على المستوى الاجتماعي (النضالي) ، اذ كيف يمكننا فهم هذه المواقف والمطالب من طرف ((محسن)) و : ((العالية))

---

(1) ـ ا .ك . أوليدوف ـ ترجمة : ميشيل كيلك ـ (الوعي الاجتماعي) دار ابن خلدون الطبعة الأولى بيروت ـ لبنان ـ 1978 ـ ص 74 .

في ظل شروط تنعدم حتى الـ... وجود نقابة ، اننا لا نملك الا أن نتساءل مع الاستاذ فرنسي هل يتعلق الأمر هنا بمجاهرة عن ايمان اشتراكي من صاحب السيناريو والمخرج أم فقط موقف ديماغوجي))؟ (1)

عندما نقبل بما يقوله التاريخ فاننا ننفي امكانية الانتصار الحتمي للبطل أي نخرج من اطار التبشير الذي يرى الأمور تسير في مستقر مستقيم لهما والذي يتوسل لنشر الفرح ـ النهاية السعيدة ـ حتى عندما يكون هذا الفرح مستحيلا .

ان الاطار الفني ـ التقني الذي قدمت من خلاله مشاهد الفيلم تتميز بتحكم معتبر من حيث تشكيل الصورة وانسجام الألوان مع المشاهد وتمكن الفيلم من عرض لوحات طبيعية جميلة تعكس جمال المناطق التي صور بها الفيلم ، خصوصا تلك المشاهد التي رافقت الأغنية وهذه مهارة فنية ((لكن بدون علاقة مع الموهبة تتجاوز المهارة ومهما كانت رفيعة ، وتستطيع فقط أن تبدل العمل الفني بالتصميم الحرفي المحض الذي يولد فقط بدائل العمل الفني مهما كانت درجة اتقانها ، بدائل تشبه العمل الفني كما تشبه المجوهرات المزيفة المجوهرات الأصلية)) . (2)

ان الفيلم كغيره من الفنون ـ وربما أكثرها ـ يتجه نحو مجتمع بعينه له تاريخ وجغرافيا خاصين به ويعيش مرحلة تاريخية تصنع مكوناته الكبرى أو تفتتها ليس هناك مطلق مجتمع ، ولا مطلق انسان وبالتالي ليس ثمة مطلق شكل والنوايا الحسنة أو العقائدية الدارجة لا تصنع فنا ، ان قيمة العمل الفني الحق تنبع من الوحدة العضوية والعلاقة الجدلية بين العناصر والعالم ...

1-megherbi abdelghani -ouvrae deja cite -P488

(2) ـ كاجان ترجمة : عدنان عدنان (الابداع الفني) دار ابن خلدون الطبعة الأولى بيروت ـ لبنان ـ : 1980 ص 57 .

فيلـــــم : المفيـــــد :

انتـــاج : الديـــوان الوطنـــي للتجـــارة والصناعة السينماتوغرافيـــــة .

اخـــراج : عمـــار العسكـــرى ، سنـــة 1979 .

تـم انتـاج الفيلـــم سنـــة : 1978 لكنـــه لـم يعـــرض الا عـــــــــام : 1979 . مـع أن السيناريـــو كـان قـد أعـد قبـل المناقشـــة التي جـــرت حـــول الميثـــاق الوطنـي ، أى قبـــل عــام 1976 وهـو أساســـه متعلـــق بمـــدى مساهمـــة المثقـف الجزائـــرى فـي بنـــاء الاشتراكيـــة في بلاد نـــا ويتعرض للتغيـــرات الاقتصاديـــة والاجتماعيـــة والثقافيـــة التي جـــاءت بعـــد الاستقـــلال . (1) .

ملخـــص السيناريـــو : يتـوجـــه (مدنـي) و : (رشيـــدة) وهمـا محققـــان الـــى بلـــدة غير محـــددة ، نمـوذج للمجتمـع الجزائـــرى للقيـــام بتصويـــر فيلـــم وثائقـــي ويقـــوم ((المنفـــي)) أحـــد قدمـــاء المجاهديـــن ، وهـــو شخص ((نـــزوى)) بمصاحبتهـــم لـــدى أهـــم الشخصيـــات والمـــؤسســـات السياسيـــة والاجتماعيـــة للبلـــدة ، ويجـد السينمائيـــان نفسيهمـــا وجهـــا لوجـــه مـع المشاكـــل والنزاعـــات الـتي تـحـدثهـا التغيرات الاجتماعية والاقتصاديـــة داخـــل هـــذه المجمـــوعـــة الاجتماعيـــة المرتبطـــة بقيم ((سلفيـــة)) ، ثـــم يلتقيـــان بمتطوعـــي الثـــورة الزراعيـــة الـى جانـــب الفلاحيـن الصغـــار ، والعمـــال الزراعييـــن ، وعمـــال (المحجـــرة :) المستغلين من طرف سيـــد البلـــدة ((بوقرمودة)) (2)

ان الغـــرض مـن الفيلـــم هـــو ابـــراز الديناميكيـــة الاجتماعيـــة التي تنعكـــس على فعـــل الشخصيـــات الرئيسيـــة ، وكـــذلك المضمـــون الاجتمـــاعي والسياســـي للثورة الزراعيـــة التي هـي سبـــب وقاعـــدة هـــذه الديناميكيـــة ، المـــؤثـــرة علـى أسلـــوب الاخـــراج نفسه المتميـــز

1-AMAR LASKRI -cinema action -N 14 1980 P 77

(2) مجلـــة الشاشتـــان العـــدد : 18 ص 76 .

بتقطيع سريع وايقاع ديناميكي وتوليف موازي في محاولة للربط بين مختلف الأحداث في علاقتها المتداخلة . في تصوير عرض مشاهد الأحداث . يعتمد الفيلم على أسلوبين : اسلوب السينما التسجيلية ، حيث تصل بعض مشاهد الفيلم التي تشابه كثير من التحقيقات التلفزيونية ((الأرض والفلاح)) لاحمد وحيد .

وأسلوب السينما الخيالية التي تعتمد فيها بنية الفيلم على الحدث الروائي ، اضافة الى هذا الفيلم متشعب الجوانب ومتعدد المواضيع ، وفاقد لتكثيف الحدث على مستوى الموضوع ، والتكثيف والوحدة الضرورية ضروريان للاحاطة بموضوع ما سينمائيا .

الا أن هذا التعدد جعل الفيلم يتمتع بغناء سوسيولوجي[1] كبير فهو يصور مواضيع جد متنوعة : الفلاحين العمال ، البورجوازية ، الاقطاع العادات والتقاليد ، المؤسسات الاجتماعية والسياسية والتغيرات الاجتماعية الثقافية وهنا يمكن أن نشير الى نقاط تميز بها السينما الجزائرية عن بعض السينماءات العربية أو ((العالم ثالثية)) وهي تركيزها على المواضيع الاجتماعية والثقافية بالمفهوم الذي يعني أن الثقافة هي ((مفهوما للحياة منسجما وموحدا وذو انتشار على المستوى الوطني))(2). وهذا ناتج عن الظروف السياسية والاجتماعية التي نشأت خلالها ورافقتها أثناء تطورها ، كما أنها انطلقت منذ البداية ليس فقط من خلال تراث من الثقافة الوطنية الحاضرة والمضطهدة وانما وذلك هو الأهم ضد تراث ثقافي معادي لمصالح الجماهير والطبقات الكادحة تلك النقطة بالتحديد

1- يمكن الرجوع فيما يخص الجوانب السوسيولوجية المختلفة التي تناولها الفيلم الى عمل الاستاذ مريبي السابق الاشارة اليه ، الصفحات : 490 ، 492

(2) غرامشي انطونيو ترجمة : تحسين الشيخ علي (مختارات) الجزء الثاني دار الفارابي ط ، بيروت - لبنان - 1978 ص 248 .

التي لابد وأن تنطلق منها أن سينما وطنية تعد تراث (متخلف) ،وهي المرحلة التي لم تبدئها بعد بشكل مكثف وفعال ،وبصورة تسار كامل معظم السينمات الوطنية في العالم العربي .

لكن للأسف توقف هذا الاهتمام الى حد الان عند السطح ولم يتعمق بشكل متمسر وغني الا في أعمال قليلة ،فمثلا ،الجانب الشخصي غائب دائما تقريبا عن الأشخاص الذين يظهرون كأنماط ،وليس كشخصيات ،فهي مثلا تقدم العامل (كمعدل) وليس كشخص كانسان عامل ،كما سنرى في الفصل القادم .

لنعود للفيلم فمن خلال تصويره للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ،خصوصا تلك التي رافقت الثورة الزراعية ،يحاول أن يعرض خريطة طبقية للبلدة ،

فنشاهد الفلاحين الصغار والعمال الزراعيين - تعاونيات الثورة الزراعية - وعمال القطاع الخاص والمثقفين ،والبورجوازية ،((بوقرمودة)) والسلطة السياسية المتمثلة في الضرب ،ورئيس البلدية والدرك الوطني .

وهذه الفئات والطبقات الاجتماعية ،تظهر في ديناميكية واضحة وتناقض في الأفكار والمفاهيم ومستوى المعيشة ،وقد حاول الفيلم ايصال هذه التناقضات وهذه الديناميكية ،وهذا الصراع الاجتماعي ،من خلال بناء سينمائي اعتمد كما سبق القول على ايقاع سريع وتوليف موازي ،مثلا : مشاهد الحفلة التي نظمها ((بوقرمودة)) مع الحفلة التقليدية للفلاحين ،فالاولى تعتمد على فرقة عصرية ، والثانية على فرقة تقليدية ((الحمارية)) كذلك مشاهد جنازة ابن بوقرمودة ، مع جنازة العامل الذى توفي في حادث شغل بـ ((المحجرة)) فالأولى تسير في طابور السيارات في حين تكون الثانية سيرا على الأقدام .

ويصور لنا الفيلم وضعية عمال القطاع الخاص العاملين بمحجرة (بوقرمودة) الذى لايتخلى عن ملكية الأراضي أيضا ،ويمارس نوعا من القهر ،من حيث استغلال العمال من جهة ،وحصر ابنته بين أربعة جدران وحرمانها من التعليم والاختلاط بمجتمع البلدة ،الذى يحتقر وكأنه تجاوزها من جهة أخرى ،وفي محاولة لتصوير تعايش التصورات الأخلاقية والسياسية الاقطاعية تحت غلاف البورجوازية

ولا شك أن تشخيص بعض جوانب الفيلم لم يمنعه من تصوير وعرض الجانب العمالي حيث اكتفى بعرض العلاقة بين العمال و: ((بوقرمودة))

العلاقة بين عمال المحجرة و: ((بوقرمودة))

حسب التعريفات الكلاسيكية لعلاقات الانتاج يمكن اعتبارهما علاقة انتاج رأسمالية لكونهما تقوم على الفصل بين قوة العمل ووسيلة العمل بين العامل ووسائل عمله وهي تقوم على الملكية الخاصة لوسائل الانتاج مما يولد استغلالا لمجهود العمال ويدفع بهم الى الثورة .

ولكن الجانب العمالي شكل جزءا بسيطا رغم أنه يستغرق ساعتان و 45 دقيقة ولا يعتمد على شخصية نموذجية كما شاهدنا في الفيلم ((الشبكة)) أو ((يوميات شاب عامل)) أو ((عرق أسود)) مثلا ، ولكنه يقدم مجموعة عمالية تقوم بالعمل في المحجرة (carriere) التابعة لـ : (بوقرمودة) ونتيجة لظروف العمل الشاقة التي تعيشها تتألف هذه المجموعة من العمال ممثلين عنهما للمطالبة بـ : (لتر واحد من الحليب) لكل عامل حسب ما تتطلبه ظروف العمل لكن حادثة العمل التي تؤدي بحياة أحد العمال تجعل مطالب ومواقف العمال تتغير جذريا وانطلاقا من المطالبة بتكوين فرع نقابي يتولى الدفاع عن مصالح العمال الاجتماعية وصولا الى المطلب النهائي ضرورة تأميم المحجرة والاشراف على تسييرها وهذا المطلب الوحيد والمفاجئ وغير مبرر اجتماعيا وتاريخيا وحتى سينمائيا (تم تحت تأثير مدني) كمثقف الذي يخبر العمال بأن التسيير الاشتراكي للمؤسسات قد بدأ في تطبيقه في بعض المؤسسات على المستوى الوطني .

ان المعقولية هذا الموقف المطالبة بالتأميم تأتي كما شاهدنا في فيلم ((الشبكة)) من المبالغة في تصوير المواقف العمالية على درجة عالية من الوعي السياسي مما يتناقض مع عمل القوانين الاجتماعية التي تحكم سيرورة الصراع الاجتماعي والطبقي ففي مؤسسة تنعدم حتى على الشروط الأول لتنظيم العمال والتعبير عن مطالبهم (النقابة)

تستأتـي العلاقـات العماليـة ..داخـل الفيلـم ..لتحـل المسألـة الأساسيـة فـي الحركـة العماليـة ،مسألـة الوعـي الطبقـي لـدى العمـال .

انهـا ..الاقحـام ..تتجـاوز الوعـي بالذات لتنتقـل عبر مشاهـد عابـرة :عفويـة المـن الوعـي مـن أجـل الذات ،وهـذا يتناقـض مـع الواقع الاجتماعي ..السياسـي والحركـة العماليـة في الجزائـر .

نظرا لأن الفيلـم لايصـور ظاهـرة عماليـة بجميع حيثياتهـا وآليـات فعلهـا علاقتهـا مع المحيـط الاجتماعـي والعلاقـات الاجتماعيـة الرئيسيـة التي تحكم هذا المحيـط . الذي تعيـش فيـه ،فانـه يصـرق جميـع المراحـل ليقدم موقفـه الايديولوجـي ،والطريقـة غامضـة ،ان الفيلـم الحسـن هو تعبير عن موقـف ايديولوجـي للفنـان اتجـاه قضايـا ..... ولكن هـذا المفهـوم عن الفـن شيء وعمليـة التعبير الفنـي عنهـا شيء آخر،انهـا عملية تتجاوز البداية المنهجية وآلية نقـل المفاهيم وتصويرها ،وسذاجة تنـاول الموضـوع . (1)

ولما كـان الفيلم تجـاوز مقولة (البطـل العمالـي) على غـرار بعض الأفـلام الأخـرى ليصـور قصة مجموعة عماليـة ..عمـال ..تحـاول أن تجد مخـرجـا للموضـوع الذي تعيشـه عن طريق نقـاش ديمقراطـي)) فان سـؤ الا يبقـى مطروحـا وهو لماذا جـاء قرار التأميم من طرف ((مدنـي))؟ .

نقع هنـا أيضـا في صـورة البطل حتى وان كان من خـارج العمـال ؟ .

تصوير المفاهيم بطريقة مباشرة ودعائية تظهر أكثر من خـلال تلميحـه لموقـف الفلاحيـن من اضـراب عمـال المحجـرة ،انهم يعلنـون عن ضرورة التضامن والتعاطـف من أجل تحقيق مطالـب العمـال ،كمـا تظهـر في الدور التكويني لـ ((مدنـي)) اننا لانشاهـد عمليـة التحريـض هـذه ،وكل مايصـوره الفيلـم هو أن مشاهد الاضـراب والنقـاش بين العمـال ،تتسم بحضـور مدنـي) ولكننـا لانشاهـده يتدخـل اطلاقـا . الى جانب أن المشاهد التي تتعلق بالجانـب العاطفـي تقدم بلقطـات متوسطـة وسريعـة ومتتاليـة دون أن تربطـها بالبنـاء العام للفيلم وبالسرد السينمائـي ..(الحكايـة) وتظهر هـذه المشاهـد وكـأنها هامشيـة بالنسبة للوحدة العامة للفيلم .

---

(1) محمـد دكـروب (مرجـع سابـق) ص 81 .

الفصل الثاني

==============================

مقارنة بين الأقلام

==============================

- المقارنة بين الأفلام :

نتعرض في هذا الفصل الى المقارنة بين الأفلام التي تم تحليلها سابقا عن طريق التوجهات والاهتمامات المشتركة بينها ، حيث تكون نظرة واحدة تجاه الظاهرة الموضوعة للتحليل .

ولكي نتعرف الى أي مدى تم التعبير سينمائيا وسوسيولوجيا ... عن الجمال وكيف تم عكس وتصوير الحياة الجمالية ، وهنا نشير ان الكثير من هذه الجوانب قد تم التعرض لهما عند التحليل أي عند تحليل كل فيلم ، لذلك من نظرة عامة أي تلك التي تسمح لنا بتكوين وجهة نظر عن موقف السينما الجزائرية أثناء عملية الانعكاس الجمالي بمعنى أثناء تكوين صورة فنية عن هذه الظاهرة من انتاج عمل جمالي باعتباره عملا متميزا عن العمل الفكري النظري فهما : ((الصورة تقوم على السرعة والنظرة الخاطفة ، في حين أن الفكر بطيء في استيعابه وادراكه يسير في خطوات متتابعة يقتضي الروية والتدبر للوصول الى هدفه النهائي . لأن الصورة ((الجمالية)) تحليلها مضمونها دفعة واحدة فهي تقدم الناظر بذلك ... الكبرى وغير الموجبة له رقتا للتفكير والامعان والتدبر ورفاهه لأنها ترتكز على عنصرين أساسيين : السرعة والسهولة)).(1)

ولا شك أن مراعاة الفرق بين الصورة والتفكير مؤداه الطابع المميز والخاص لمجال العمل الفني يقصد الى النجاح في التعبير الجمالي عن الموضوع .

ومن أجل تسهيل التقسيم في التقديم لمواضيع الحدثة بين الأفلام نستعمل جدولا تقريبيا يوضح التوزيع الاجتماعي والمطالب المختلفة لأهم الشخوص الجمالية في هذه الأفلام .

(1) ـ ابراهيم الكيلاني ـ (العالم السينمائي) دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بيروت ، دمشق ، سوريا ، ص 67 . 68 .

الفيلـم	العدد	السن	الجنس	الحالة العائلية	الاسرة ووضعيتها اصلها	السكن	مستوى التعليم	اللغة المستعملة	نوع القطاع	اللباس	نوع العمل	النشاط النقابي	نوع النشاط العمالي العام	المطالب
عرق اسود	2	13 سنة 28	ذكور	اعزبان	عمالية / غير واضح	تقليدي	ثانوي / غير واضح	فرنسية / عربية	قطاع خاص اجنبي	عمالي	عمل في المنجم	غير منخرطان	اضراب وعمل مسلح	غير واضحة
الاسر الطيبة	1	30 سنة	ذكر	غير واضح	غير واضح	غير واضح	غير واضح	فرنسية عربية	قطاع عام	عادي	غير واضح	عضو ا.ع.ع.ج	اضراب	المساهمة في التسيير
يوميات شاب عامل	1	24 سنة	ذكر	اعزب	عمالية	تقليدي	جامعي	عربية	قطاع عام و.م خاص	عمالي	تقني	عضو ا.ع.ع.ج	اضراب	تأميم الاراضي
ليلى والاخريات	1	30 سنة	انثى	متزوجة	غير واضح	تقليدي	غير واضح	عربية	قطاع خاص	عمالي	عاملة مختصة	غير منخرطة	اضراب	الاخلاقية الاجتماعية
الشبكة	2	30 / 26 سنة	ذكر / انثى	متزوجان	ريفية	تقليدي	غير واضح	عربية	قطاع خاص	عمالي / عادي	صياد / عاملة غير مختصة	غير منخرطان	اضراب	التأميم
المفيد	مجموعة	بين 25، 40	ذكور	غير واضح	غير واضح	غير واضح	غير واضح	عربية	قطاع خاص	عمالي	عمال محجرة	غير منخرطون	اضراب	التأميم

- الجانب الشخصي للعامل :

تتفق كل الأفلام التي تعرضنا لدراستها على اهمال الجانب الشخصي للعمال . فالسينما الجزائرية تقدم انماطا عمالية بمعنى انها لا تصور الحياة الشخصية لأي عامل من العمال وتعجز عن تجاوز حدود الفرد ... النموذج من اجل أن تعبر من خلاله عن مجموعة اجتماعية ومناخها الذهنية والنفسية . ان العلاقات الاجتماعية الذاتية للعمال هي علاقات مرحلة تصادمية حيث أننا لا نشاهد العامل خارج اطار الورشة أو الحقل الا قليلا ولا نشاهد بيلوغرافيا شخصية لأي عامل من العمال من الانماط المصورة فالعامل يقدم بصيغة النموذج الذي يتصور ضمن الحدث ... ((أن نستخلص بأن علاقة العامل بمحيطه لا تتعدى تقريبا خارج الايطار الذي يعيش فيه كما أنه دائما ذكر ان ميز ((الورشة والمصنع)) يتيح حل لا بعاد من نسبة الشخصية ((النمط)) . (1) وهذا التمييز نستاتج عن تفكك بين المشروع الحقيقي (التأليف عن المضمون) في قصة ... من الفيلم والتجسيد الذي في أغلب الأحيان لا يرى المدى في ... ومتميز للشخصية العمالية التي يحاول الفيلم تقديمها .

ومن هذا التصوير والفهم للشخصية العمالية تنعدم لدى السينما الجزائرية شخصية عمالية نموذجية ... العاطلة ... ملواتها وواقعها الثقافية والنفسية ومن هنا أيضا تفتقد السينما الجزائرية في الغالب على المستوى الجمالي عند تقديمها الانماط العمالية بين ... التحليلي و... الخيالي ولذلك ف: ((ليس من العجيب اننا نجد في الأفلام الوثائقية ... وفي الأعمال الخيالية نفس التصور المسبق)) (2) للنمط العمالي على أساس

---

(1) - (الشاشتان) العدد : 45 ... 1982 .

(2) - نفس المرجع .

انما ذلك الشخص الذي يرتدي ابسط ما يمكن (القبعة ، البدلة الزرقاء ، الحذاء ..) ويتواجد في اطار خاص ، والاستعمال المفرط والمكثف لهذا الاطار - الديكور - نستطيع أن نفسره كانعكاس لاشعوري لهذه المنهجية الوصفية ، فهي ترجع الى تحديد مفرط للشعار ((الاطار)) كطريقة تأشيرية للمهنة والمكانة الاجتماعية ، وهنا يصبح العامل محصورا ومقيدا في الاطار - الورشة المصنع ، وتنعدم كل علاقته الاجتماعية الذاتية التي تعكس وتعبر عن موقفه باعتباره يملك تصورا اتجاه المجتمع متميزا عن مواقف وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية الأخرى .

وفي السينما الجزائرية تأتي العلاقات الاجتماعية الذاتية للعمال - القليلة التصوير لتعبر عن مواقف وتصورات عامة وغير متميزة ويمكن احلال أي شخصية أخرى غير عمالية للتعبير عنها دون أن يحدث شذوذ أو تفكك على مستوى بنية الفيلم مما يؤكد النظرة السطحية والتبسيطية للسينما الجزائرية اتجاه العمال فمثلا يغيب تماما الجانب الديني للعامل وهذا موقف لا يمكن أبدا تبريره نظرا للأهمية التي مازال الوعي الديني يحتله من الوعي الاجتماعي ويلعبه في تشكيل الوعي الطبقي للعامل وبالتالي يساهم في توجيه تصوراته ومواقفه اتجاه حياته الاجتماعية بما فيها البعدة النقابية أو السياسية وفي الواقع فان هذا التصوير للجانب الشخصي للعامل يترافق مع التوزيع الزمني والمكاني داخل الفيلم .

- المساحة والزمن :

تتميز المساحة التي يظهر فوقها العامل في السينما الجزائرية محدودية كبيرة لا تتجاوز تقريبا اطار العمل واذا كانت المساحة التي يتحرك ضمنها العامل توصف بأنها ضيقة فان المجال المجتمعي الذي يتواجد ضمنه العامل غائبا وهذا يتماشى مع غياب الجانب الشخصي لحياة العامل كما لاحظنا في الفترة السابقة : فمثلا كل الأفلام تصور العامل في مكان العمل في حين أن الصور التي تبرز العامل في أماكن أخرى خارج العمل ثانوية ولا ترتبط بشخصية العامل وبهذا نتصور أسلم هذه الأفلام بانه من غير الممكن الحديث عن العمال دون ربطهم باطار العمل ،واذا كانت هذه النقطة أساسية لكونها تصور ظروف العمل ومشاكله ، فان الاقتصار عليها يخلق مايدفع الى القول بان حياة العامل ((كعامل)) تنحصر في اطار المؤسسة الاجتماعية ،ومن هنا ينشأ تصور كاريكاتوري ((سطحي)) من الشخصية العمالية بحيث دائما في اطار مساحة محدودة ،ولذلك ينعدم تحرك الشخصية العمالية - كما يوضح الجدول ،في المجال المجتمعي ويفقد العامل هويته الخاصة كانسان يتصور ويكون علاقات اجتماعية ويشكل موقفا متميزا ،ضمن هذا المجال المجتمعي الذي يعيش فيه .

والتوزيع المكاني (المساحة) يتماهى ويتفق مع التوزيع الزمني للمشاهد العمالية ضمن الفيلم ،فباستثناء فيلم : ((عرق أسود)) الذي يتضمن مشاهد طويلة لتصوير العمال ،فان الأفلام الأخرى تصور المشاهد العمالية في فترة قصيرة بالنسبة لمدة الفيلم ولو أنه يصعب نوعا ما قياس الزمن الذي يظهر خلاله العمال - نظرا للظروف التي تم فيها البحث فانه على العموم لا يتجاوز ربع مدة الفيلم وهذا لا يسمح بتصوير الجوانب المختلفة من تصورات وعلاقات العامل الاجتماعية ومن جهة أخرى لا يسمح باغناء الشاشة جماليا لكونها تصبح تكرارية وترديدية ((للاطار - مكان العمل)) وبالتالي لاتسمح بتعدد الأبعاد والمواقف فتركيب الشاشة يقام ويتضخم حين يتعلق الأمر باستغلال العلاقة بالعمال التي تبقى بصورة اجمالية علاقة مظاهر السينما الجزائرية)) (1)

---

(1) - المرجع السابق .

واورد نساء تصور جدولا يوضح التوزيع المكاني للعامل حسب الأفلام .
المساحة التي يتحرك فوقها العامل .

	الأفلام					
مكان العمل	X	X	X	X	X	X
المنزل	X	X	X			
النادي أو المقهى	X	X				
مقر النقابة	X					

تشير العلامة (x) الى الفيلم ، فمثلا كل الأفلام الست تصور العامل في مكان العمل في حين أنها تهمل المجال المجتمعي العام ، فمن (6) أفلام هناك (3) افلام فقط تصور العامل في المنزل ، وحتى الصور او المشاهد التي تظهره ، هنا ، تأتي للضرورة القصوى ولا تريد للجانب الشخصي معرفة كبيرة .

ـ الاضراب كنشاط وحيد : :

تركز أغلب المشاهد العمالية على العلاقات الا تمتيه الموضوعة ـ علاقات الانتاج ـ أي على طبيعة العلاقات التي تحكم العامل بوسيلة الانتاج ، ومن تم علاقته بصاحب العمل وهذا ينسجم مع فقدان الجانب الشخصي ـ العلاقات الاجتماعية الذاتية ـ ومع التوزيع المكاني أي المساحة التي تجري فوقها الحوادث فكل الأفلام كما لاحظنا تصور الجانب العمالي فوق اطار العمل (الورشة ، المصنع ، المعمل) :
ان الاخفاق في تصوير الجوانب المختلفة لحياة العامل ناتج عن تصور مسبق عن العامل بكونه دائما متمكن ومزود وفي بعض الأحيان مسلح بوعي والي أو ابقي يكفي دائما لحل المهام المطروحة ولذلك فكل الأفلام لا تتم التبرير الضروري لنشوء الوعي الطبقي ـ العمالي كمسار اجتماعي تاريخي وثقافي ومن ثم جمالي لفهم سلوك العامل ومواقفه ولكونها الافلام لاتحترم هذا الجانب ، فهي تقدم الاضراب من خلال مشاهد قصيرة ومتتابعة دون أن تمهد لذلك وهي في الغالب تصور الاضراب كنشاط وحيد للعامل ليعبر من خلاله عن مطلبه وفي بعض الأحيان يصبح حتى الاضراب نفسه حركة نمطية بمعنى ضرورة تصوير وتقديم الاضراب كشيئ ملازم ((وأساسي)) في السينما الجزائرية ، وكأن الحركة العمالية يقتصر نشاطها النقابي والعمالي على الاضراب .
ان عالم العمال لايقتصر أبدا على الاضراب ، بل أن الاضراب نفسه لايظهر الا بعد نشاط وحركة تتجاوز العلاقة : عامل ـ مصنع ، لتصبح عامل ـ مجال مجتمعي بمعنى أن ظهور الاضراب كنشاط نقابي أو سياسي بالنسبة للعمال يتم ضمن شروط معينة تتجاوز ((المصنع ، الورشة) لتصبح على مستوى المجتمع المحدد تاريخيا ، الشيئ الذى يعني أن بعض الاعمال السينمائية ((ليلى والأخريات)) ، (الشبكة) تفتقر عند الحديث من العمال الى الحلم وتبقى ضمن الخاص ، وفي الاعمال الفنية ، أي فمن مهما كان والفيلم ضمن ذلك يرتكز على العلاقة الجدلية بين الخاص والحلم ، الشكل والمضمون . فمثلا تقدم أفلام (الشبكة) و (المفيد) و (ليلى والأخريات) ، مشاهد الاضراب بطريقة مقتضبة ، فجائية وميكانيكية ، دون أن يسبق هذه المشاهد تبرير ان لم نقل سوسيولوجي ـ الأسباب الاجتماعية للاضراب ـ سينمائي بحيث تصور هذه الأفلام الاضراب من خلال مشهد واحد يبدأ بالاضراب وينتهي بتحقيق المطالب .

ـ المطالب المتحققة :

رأينا كيف أن حركة العمال داخل السينما الجزائرية تتسم دائما من خلال الاضراب كشكل وحيد ، الى درجة أن نهاية ((العامل)) ارتبطت بنهاية الاضراب)) بمعنى أن الاضراب وجه آخر للعمال .
واذا كان الاقتصار على الاضراب كشكل وحيد للعمل ، العاملة يعكس افتقارا وضعفا في فهم الواقع الاجتماعي ـ السياسي من جهة والتاريخي ـ الثقافي من جهة أخرى من طرف الأفلام التي تناولت هذا الجانب ، فان مايدعم هذا التصور الأخير هو التحقيق المطلق للمطالب العمالية داخل هذه الأفلام فباستثناء فيلم ((الأسر الدايمة)) الذى تبقى نهايته مفتوحة نوعا ما .
فان الأفلام الباقية تحقق دائما مطالب ، سواء بالاستناد على الأحداث التاريخية ((عرق أسود)) أو مسايرة للخط السياسي الذى أنتجت ضمنه ((الأفلام)). رأينا كل الأفلام التي تعرضنا لها يبين : 72 ـ 1979 . وهذه فترة تميزت على المستوى الاجتماعي والسياسي للبلاد بتغيرات وصراعات تنسجم مع شكل ومكان الاضراب (غالبا مايصور في القطاع الخاص أفلام (الشبكة)) ((الدفيد)) ، ((يوميات شاب عامل)) ومضمونه (غالبا ماتقتصر المطالب أيضا على التأميم الذى يتحقق دائما) كما رأينا عندما تعرضنا لكل فيلم .
ان المطالب المتحققة تندرج من حيث الشكل في الأسلوب الخطابي التقليدي الذى يعتمد على الميلودراما ، ويبشر بالنهاية المغلقة المنجزة بدلا من النهاية المفتوحة التي تطرح أسئلة ، وهو بالتالي أسلوب يستند الى عاطفة المشاهد وليس الى عقله ، ومن ثم فهو أسلوب تلقيني يعتمد على التبسيط السطحي والوعظ الأخلاقي في السينما بصفتها فن وأداة ايصال هي مدعوة الى تصوير علاقات الواقع

بشكل تدعو فيه الى الانفصال من الوحدة والمتابعة الى مدار الانهدام وتحرير العقل وبهذا المعنى يأخذ الايصال (عن طريق الفيلم) شكلا جديدا فبدلا من أن يسلي فهو يسأل وبدلا من أن يخدر فهو يحرض وبهذا يقترب المشاهد من الفيلم ((الفنان)) و ((الفنان من المشاهد وهذا لا يتم الا حين يؤكد هذا الاقتراب أن الفنان والمشاهد يخوضان معركة واحدة يحدد شكلها المهمات الاجتماعية المحددة المضمون . وبهذا يصبح الايصال كتابة علاقات الواقع بشكل يدعو فيه الى هدم هذه العلاقات على المستوى الاجتماعي . ومن ثم كتابة هذه العلاقات جماليا بشكل تتهدم العلاقات الجمالية القائمة والهدم دعوة الى الفعل والانهدام الى البحث عن البديل . والفعل والبديل يستدعيان المعركة وبهذا المعنى فالايصال لا يتحدد بسر الأسلوب ولا بتأييد العلاقات الجمالية السائدة . وبهذا المعنى فان الايصال يتناقض (تاريخيا بالنسبة لمجتمعنا على الأقل) مع النهاية المغلقة التي (تحقق المطلب) وتدعو بذلك الى السكون والركود والجمود وتتناقض مع فلسفة القوانين الاجتماعية وحركة التاريخ .

الأنمـــاط اللانقابيـــة :

اذا كانـــت المطالـــب المحققـــة تعبـــر عن موقف غير سليـــم مـــن طـــرف الفنـــان (المخـــرج) بالنسبـــة للواقـــع الاجتمـــاعـــي ـ التاريخـــي الذى تجـــرى خـــلالـــه الأحـــداث فان الانمـــاط العماليـــة المصـــورة ، هـــي غالبـــا انمـــاط خـــارج الاطـــار النقابـــي ((الشبكـــة)) ، ((المفيـــد)) ، ((عرق أســـود)) ((ليلـــى والآخـــريـــات)) ومـــع هـــذا فـــان هـــذا الانمـــاط تظهـــر حاملـــة لوعـــي طبقـــي و ((عمـــالـــي)) علـــى درجـــة كبيـــرة مـــن النضج ، ولكن بدون تبريـــر مقنـــع لعملية اكتســـاب هـــذا الوعـــي والمشاهـــد التي تصـــور مواقف وتصرفـــات ((النمـــط العمالـــي)) غالبـــا ماتـــأتـــي مقحمـــة وفاقـــدة لجدليـــة العلاقـــات.

الاجتماعيـــة التي تجـــرى الأحـــداث بهـــا وحـــتى الأفـــلام التي تصـــور اطـــارات نقابيـــة ((الأســـر الدايبـــة)) و ((يوميـــات شـــاب عامـــل)) تتجـــاوز حـــدود النموذج لتصـــب فـــي النمـــط ، فيتحـــول ((النقابـــي)) اما الـــى ((بطـــل ايجابـــي)) يوميـــات شـــاب عامـــل)) يمتلك وحـــده الرؤيـــا الصائبـــة والتكتيـــك الـــلازم لتحقيـــق مطامـــح العمـــال ، وامـــا الـــى نقابـــي ((محتـــرف)) بمعنـــى ممارســـة النشـــاط النقابـــي كنشـــاط وحيـــد ، وفـــي كلتـــا الحالتيـــن يغيـــب العامـــل بمعنـــاه (النموذج ـ النقابـــي) المشـــروط بحيثيـــات الواقـــع الاجتماعـــي .

ان غيـــاب النشـــاط النقابـــي (الاتحـــاد العـــام للعمـــال الجزائرييـــن) فـــي مـــؤسســـات ووحـــدات القطـــاع الخـــاص ، لهـــو ظاهـــرة ملموســـة علـــى العموم ، ولكـــن العمـــل الفني باعتبـــاره اجابـــة اجماليـــة علـــى مجمـــوع الأسئلـــة التي يطرحهـــا علـــى الفنـــان كـــل عصـــر ووسطـــه الاجتماعـــي والثقافـــي واجـــابـــة الفنـــان بحـــد ذاتهـــا التي لاتكون بـــأى حـــال مـــن الأحـــوال مجـــرد انعكـــاس ميكانيكـــي للظـــروف التي أثارت السؤال . (1)

---

(1) ـ علـــي شلـــق (مرجـــع سابـــق) ص 20 .

فالفن يعبر عن مجموع الوعي الاجتماعي الواقعي لعصر ما . ومن هنا يصبح تصوير ((الجمال)) يتجاوز الانعكاس النمطي الذي يصور الأمور بميكانيكية ليحصل بعدا تنبؤيا تاريخيا ومن ثم فان اختزال الفعل التاريخي ذو البعد الكلي والنوعي الى حدود الشعار السياسي الديماغوجي لا يتأسس على نظرية معرفية جمالية بل يتأسس على الشعار السياسي .

ومما تقدم يمكننا تسجيل غياب الظاهرة الجمالية في السينما الجزائرية من خلال غياب الشخصية الفنية (السينمائية هنا) التي تتجاوز حدود العامل النمط لبلوغ العمل النموذج من أن يعبر به عن طبقة اجتماعية (طبقة العمال وبناءها الذهنية والنفسية والجمالية ...)
ان العمل الفني مشروط دائما بالتاريخ بمعنى أنه يتم في مجتمع معين وفي مرحلة تاريخية معينة ولهذا الشرط التاريخي بهذا المعنى تأثيرا محددا على العمل الفني باعتباره كما سبق القول انعكاس جمالي لعلاقة الفنان بالواقع الاجتماعي بمعنى آخر بالعلاقات الاجتماعية المحددة في نهاية المطاف للاطار المجتمعي ولكل مجالات الوعي الاجتماعي . وفي حالتنا هذه فان العجز عن انتاج عمل فني سينمائي) يمتلك ويتمتع بفهم عميق وصادق للعامل الجزائري وخصوصيته ناتج عن أسباب ذاتية وموضوعية ان طبيعة النظام الاجتماعي والسياسي من جهة ومدى فعالية الحركة العمالية من جهة ثانية والأصل الاجتماعي للفنان ومدى استجابته لنظرية علمية عن الدور التاريخي للطبقة العاملة كل هذه الاسباب تحدد مصداقية الفيلم .

ان الاخفاق في تناول الجانب العمالي في السينما الجزائرية هو شكل من أشكال الازمة العامة التي تعانيها كثير من الأفلام على الاقل والازمة هي انفصال الشكل عن المضمون أو بعبارة أخرى فقدان العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون هذه العلاقة الضرورية في التعبير الجمالي

فيلم : ((بني هندل)) : المفهوم ـ الصورة

قبل أن يخرج ((لامين مرباح)) هذا الفيلم السينمائي عام 1976 ، كان قد أخرج فيلما تلفزيونيا آخر ، حول الفلاحين بعنوان ((المغتصبون))) سنة 1972 ، الذي تعرض له بصورة سريعة ، قبل أن نتناول بالتحليل فيلم ((بني هندل)) ، نظرا لأن الفيلمان يتعرضان ، تقريبا ، لعملية تاريخية اجتماعية عرفها المجتمع الجزائري ، رغم أن الفترات الزمنية والنماذج الفنية المختارة مختلفة الا أنهما متشابهة ، تلك العملية التاريخية (الاقتصادية ـ الاجتماعية التي تبين الميكانيزمات التي أدت الى تفكيك الملكية الجماعية : القبلية ، والاستيلاء عليها من طرف المعمرين الفرنسيين والملاكين الكبار الجزائريين فالحبكة الدرامية لفيلم ((المغتصبون)) تدور حول كيفية نزع ملكية أراضي الفلاحين الصغار ، من طرف الملاكين الكبار المتواطئين مع الاستعمار الفرنسي، ويبين الفيلم احدى طرق النزع . ولقد ألتزم المخرج في هذا الفيلم بنقل بعض المفاهيم الى عمل سينمائي[1] ، ولم يرد أن يظهر استئثار الاستعماريين الفرنسيين بأراضي الفلاحين ، بل فضل الهجوم على ظاهرة أخرى ، لاتقل خطورة عن الأولى ، هذه الظاهرة التي تصورها العلاقة بين الشخصية الرئيسية للفيلم ((بلقاسم)) الفلاح الصغير ، والملاك الكبير .
يصور الفيلم من خلال هذه العلاقة ، الآليات والحيل الذى يلجئ اليها كبار الملاكين للاستيلاء على أراضي الفلاحين الصغار وتحويلهم الى ((خماسين)) فشخصية ((بلقاسم)) البائسة ، التي أوصلتها حالة الخراب الذى أصاب عائلته نتيجة الاستيلاء على قطعة الأرض التي يملكها ـ الى الجنون

---

1 ـ أنظر: نشرة المركز الثقافي الجزائري ببيروت ـ السينما الجزائرية ـ ونشرة رقم 7 ص 26

قام بالدور حسن الحسني - التي نشاهدها في بداية الفيلم ،ليست الا نتاجا
حسب تصور الفيلم - لطبيعة هذه العلاقة (ملاك كبير / فلاح صغير) وخصائصها
وعن طريق الفلاش بـاك ،تعود الكاميرا لتكشف عن مسببات جنونه فبعد
أن اضطر الى استيلاف بعض أكياس البذور ومبلغا من المال
من الاقطاعي ،شريطة أن يسدد ماعليه ،مع فوائد مرتفعة
في موسم الحصاد ،ونتيجة مرض الزوجة وضعف الحصاد ،مما يدفع
ببلقاسم الى صرف الأموال المستلفة ،فيستغل الاقطاعي الموقف
ليفرض عليه نظام الخماسة ،
ورفض بلقاسم لوضعه الجديد لايغير من الأمر شيئا ،فحتى المحامي ذو
النزعة الانسانية الذى يتولى الدفاع عن قضيته أمام جهاز العدالة
الاستعمارى ،يتعرض للاعتداء ،والايقاف عن طريق حبكة يدبرها
الاقطاعي بالتعاون مع السلطات الاستعمارية .

جدول الشخصيات الرئيسية

الشخصية الفنية الاجتماعية	الحالة العائلية	مستوى التعليم	نوع السكن	اماكن الظهور	شكل اللباس	اللغة المستعملة
ملاك كبير اقطاعي	متزوج	غير واضح	منزل ضخم فيلا	المنزل الحقل	تقليدى فخم	عربية - دراجة
فلاح صغير	متزوج	أمي	كوخ	المنزل السوق الحقل	تقليدى عادى رث	عربية - دراجة

من الناحية الفنية يمكن القول بأن الاسلوب المتبع في الاخراج يتميز
بالتعليمية والمباشرة في سرد الأحداث ويأخذ صبغة سياسية
واضحة في مخاطبة المشاهد ،مخاطبة تعتمد على تخطيطية مبالغ
فيها كما أن الفيلم يسقط في ((وسط نجبة)) بدائية في تصوير بعض
المشاهد (مشهد الاعتداء على المحامي ،ومحاولة قتل الاقطاعي ؛

الا أن الالـــــون (الاسـود والأبيـض) أعطـى لمحـة حزينـة تنسجـم مع الظـرف القاسيـة التي عاشهـا الفـلاح الجزائـري وقتـذاك ، الى جانب أنه يفضـح النزعـة البرجوازيـة الصغيـرة ، التي تبقـى سجينـة النظـرة الانسانيـة في مشهـد الحـوار بيـن المعـلم ، والمحامـي ، رغـم كونـه ضعيفـا من حيـث الاقنـاع الفـني ـ السينمائـي .

الفيلم : ((بني هندل))

تم تصوير الفيلم سنة 1976 ، وهو مأخوذ عن عمل جامعي للأستاذ ((جيلالي ساري[1])) الذي قام باعداد السيناريو بالمشاركة مع المخرج فأحداث الفيلم التي تتمحور للفترة التاريخية 1880 ـ1900 ، يرتكز عليها الفيلم ، ليصور من خلالها عملية تاريخية اقتصادية ـ اجتماعية) عرفها الريف الجزائري ، انها عملية التراكم البدائي ، التي تعني خلق الشروط الضرورية لولادة الرأسمالية ، ان المظهر الرئيسي ، لهذه العملية التاريخية يتخذ شكلا خاصا في الجزائر نظرا لطبيعة التشكيلة الاجتماعية ماقبل الرأسمالية [2]

يأخذ الفيلم من الونشريس كمنطقة تجري فيها الأحداث ، ومن قبيلة ((بني هندل)) كموضوع لتلك الأحداث ، المؤلمة والمأسوية . يصور من خلال ذلك الميكانيزمات والآليات المتعددة ، والطرق الملتوية التي ملتجأ اليها الاستعمار لتحويل الفلاحين بعد أن يتم تجويدهم واقتلاعهم من أراضيهم ، بطرق مختلفة ، الى أناس مشردين ، لا يملكون الاقوة عملهم يبيعونها لدى المعمرين والملاكين الكبار ، من أجل بقائهم ، ولاشك أن هذه العملية كانت مرسومة ومقصودة من طرف الاستعمار الفرنسي ((فبعد أن غزا الفرنسيون مدينة الجزائر مباشرة ، سرعو في تنفيذ سياسة ترمي الى التدمير المنظم للمجتمع الجزائري بهدف تحقيق تراكم رأسمالي[3])) .

---

1) Djilali Sari - La Dépossission des Fellahs S. N.E.D. Alger - 1974 .

2 ـ راجع ـ عبد اللطيف بن أشنهو ـ مرجع سابق ـ ص 129

3 ـ مغنية الأزرق ـ ترجمة سمير كرم ـ نشوء الطبقات الاجتماعية في الجزائر ـ ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط 1 ـ بيروت ـ لبنان ـ 1980 ـ ص459

ان الجزائر لم تكن مقصودة ،فحسب لكي تكون سوقا جديدة للسلع الفرنسية انما كانت مقصودة أيضا لكي تصبح مستعمرة استيطانية وقد تطلب هذا منح مزايا للمهاجرين الفرنسيين ،وخاصة في صورة أراضي ،وهي المادة الأولية لعملية الاستعمار الفيلم الذى تبدأ أحداثه عام 1880 كما سبق الاشارة ،والذى يصور الحالة التي آلى اليها المجتمع الجزائرى . بعد تدمير وتفكيك القبيلة ،لكن هذه الحالة أو الوضعية لم تكن الا نتيجة لعمليات سابقة – بدأت مع الاحتلال عام 1830 لتصل فيما بعد الى ذروتها وتأخذ طابعا كيفيا ،يختلف على الوضع السابق لسببين حسب رأينا :

– لم تخمد المواجهة المسلحة بين المجتمع الجزائرى والاستعمار الفرنسي الا في السبعينات من القرن الماضي – التاسع عشر .

– انه بدأ من الاحتلال سنة 1830 الى غاية 1887 ،شهدت الجزائر قوانين ومواسيم متلاحقة وذلك ضمن أعمال النشاط التي أقدمت عليها السلطات الاستعمارية قصد تدمير نظام الملكية المحلي القائم على المشاركة القبلية واحلال نظام الملكية الفردية ،فقد وضعت ثلاث قوانين ،نهاية للشكل الجزائرى للملكية ،وكانت مراسيم 1844 ، 1846 ومرسوم مجلس الشيوخ لعام 1863 وقانون عام 1873 المدعو بقانون وارنيي WARIER المعدل 1887 . صاحب تطبيقها أعمال عنف رهيبة ضد الفلاحين والمجموعات القبلية والأكيد أنها حققت أغراضها ،في أنها سلمت أراضي الأهالي الى السوق الفرنسية ،وأعمال المضاربة . وأدت الى عملية تدمير المجتمع الجزائرى وسرعتها ودعمتها (1) .

---

1 – مخنيسة الأزرق – المرجع السابق – ص57

المجتمع الكولونيالي	المجتمع الأهلي
سلطة ادارية (الحاكم)	فلاحين صغار
معمرين (مستوطين)	خماسين
ملاكين كبار جزائريين : قايد (1)	
مدرسين فرنسيين	حرفيين
فئات أخرى	عمال .
	هامشيين ، تحت بروليتاريين

فالأول المجتمع الكولونيالي) يمارس هيمنة مطلقة على الثاني (المجتمع الأهلي) خاصة بعد هزيمة ثوار 1871 ، التي حققت انتصار المعمرين ، ومنذ ذلك فرض فرنسيو الجزائر ارادتهم فرضا يكاد يكون بلا معدل ، وأصبحت الجزائر جمهورية فرنسية صغيرة لا وزن فيها الا لمصالح المستوطين الفرنسيين دون غيرهم(2). ومنا تدخل الفئات الفلاحية والريف الجزائري عموما في أشكال للرفض والدفاع عن وسيلة حياتهم التي ارتبطوا بها منذ قرون ـ الأرض ـ تختلف عن عمليات الرفض السابقة عن عام 1880 ، التي أتسمت بالمقاومة المنفصلة لتقدم الاستعمار ، فأعمال الرفض بعد هذا تأخذ أشكالا .

1 ـ بالنسبة لفئة الملاكين الكبار الجزائريين يمكن اعتبارهم ، احدى قنوات الاتصال بين المجتمعين ـ حسب ـ الفيلم ـ فمن الناحية الاقتصادية (الملكية) يعتبرون مستغلين كالمعمرين ، ولكن من الناحية الاجتماعية والثقافية تربطهم علاقات متنوعة مع الأهالي

2 ـ أنظر ـ شارل روبير أجيرون ـ ترجمة : عيسى عصفور ـ تاريخ الجزائر المعاصر ـ ط2 ـ ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر 1982 ـ ص79

خاصة ،بـدءا من التمسك بالأشكال الثقافية ،الى الانتقال الشخصي .

ويصور الفيلم ذلك في مشاهد واضحة ،مشهد الأطفال وهم يقرؤون سورة يـاأيها الكافرون ،من القرآن ،والمشهد الأخير أين يصوب (أحمد) مسدسه بـاتجـاه الحاضرون في الحفل الذي يقيمه المعمرون ...

أن الفترة التاريخية التي يصورها الفيلم ،مهمة من تاريخ المجتمع الجزائري -أين يتم ظهور أشكال اجتماعية جديدة في الجزائر ،ولكن المدة التي استغرقها الفيلم ،والشخصيات العديدة والمتنوعة التي تظهر في الفيلم لم يتمكن المخرج من تتبع مصيرها . وجعلها مقنعة ومفهومة ،من قبل المشاهد . فالأحداث رغم أنها لم تسر بأسلوب تشويقي على نمط السينما التجارية ،الا أنها لم تكن جذابة ،((جيدة)) فالشخصيات غالبا ماسيطر على أدائها طابع التصنع والتكلف ،في تقديم المشاهد والأحداث فاللغة السينمائية ،لم تستخدم كما ينبغي ،حسب رأينا ،ورغم أهمية موضوع ومضمون الفيلم ،خصوصا في المرحلة التي صور خلالها ،الا أن هناك عجز سينمائي في توصيل الأفكار الواردة في الفيلم ،فالانتقال الميكانيكي والآلي في عرض الأحداث ،وتقديم مواقف الشخصيات ،جعل من العلاقة بين الفيلم والمشاهد ،باردة ،وكأننا أمام عرض أو عمل علمي أكثر مما نحن أمام عمل فني سينمائي ،فالجانب الامتاعي ((الفن متعة))) كان ضعيفا ،فالشخصيات استخدمت في كثير من الأحيان كواسطة لتمرير خطاب مختار ومحدد بطريقة مسبقة ،بدلا من أن تكون معبرة عن ذلك من خلال وظيفتها في بنية الفيلم كوحدة عامة ،مثلا يظهر أن الحوار لاعلاقة له بطبيعة بعض الشخصيات الفلاحية

وهذا حسب رأينا يعود الى سببين جعلا من الجانب الجمالي للفيلم ضعيفا رغم تفاوته وصدق مضمونه السوسيولوجي .

- الجانب الأول : هو أن الفيلم مصور في فترة محددة ، سبق الحديث عنها ، وهي فترة تطبيق الثورة الزراعية ، ويظهر بوضوح ضغط انشغالات وأحداث هذه الفترة على الفيلم ، فالدلالة السياسية للفيلم ، تبرز من خلال حوار ومواقف الشخصيات .

- الجانب الثاني : هو أن الفيلم مأخوذ عن عمل علمي ، مما خلق صعوبة نقله الى عمل فني : فاللغة المستعملة في كلا النوعين (العلمي - الجمالي) مختلفة ، وتحتاج الى قدرة فنية عالية لتجاوز هذه الصعوبة وجعل الفيلم أصيلا من الناحية الفنية ، ولذلك يمكن القول أن لغة المفاهيم كلغة للعلم ، استمرت في الفيلم بشكل غير فني

فيلم : نوة ، ايقاع الحياة في جدلية الاحساس السينمائي

فيلم ((نوة)) نال الكثير من الاهتمام ، في السينما العربية عامة والجزائرية خاصة بفضل عمق الناحية الجمالية ، وخصوصا فيما يتعلق بالضوء والايقاع وتوزيع المشاهد ، والأداء المذهل لسكان قرية ((عين الباردة)) بالشرق الجزائري حيث جرى تصوير الفيلم ، خلال ثلاثة أشهر .
لقد أثبت عبد العزيز طالبي مخرج الفيلم ، أنه يملك نفسا ملحميا جيدا وقد استطاع أن يتصرف به ويسيطر عليه ليعطي أفضل النتائج كما أكد موهبته في الاخراج ، وفي نطاق تعابير الوجه سينمائيا ، حتى أنه يذكرنا باستعمال التعبير الذي عليه كبار السينمائيين السوفياتيين أثناء ، ماسمي بالعصر الذهبي للسينما السوفياتية . وهو : استغلال جغرافية الوجه . وفيلم ((نوة)) يذكرنا بالكلام عن الجوانب الجمالية ، نظرا لقوة التعبير التي يتمتع بها ، الا أن قوة الناحية الفنية هذه تنبع من مضمون الفيلم الذي يصور الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي أوصلت الجزائريين وخاصة فئات الفلاحين الى الانضمام بثورة التحرير . وعلاقة هؤلاء بكبار الملاكين : الاقطاعيين .
انه يرصد بدقة بالغة عملية الاستيلاء على أراضي الفلاحين الصغار وتحويلهم الى خماسين ، ورغم أنه يلتقي في هذه الناحية مع أفلام جزائرية ، أخرى (بني هندل ، المغتصبون ، الطارقة ...) الا أن المعالجة الفنية جعلت منه فيلما متميزا ، انه يأخذ بقاعدة الاختلاف في التماثل والانفراد في التشابه ، والذي يميز المبدعات الفنية البارزة هو مدى التباين بينهما وبين غيرها وليس مدى التشابه (1) .

---

1 ــ أنظر حسين جمعة ــ قضايا الابداع الفني ــ ط1 ــ دار الآداب ــ بيروت ــ لبنان 1983 ــ ص 53

وفعـلا فهـو يستعمـل الكاميـرة في تشريـح المجتمع الجزائـري عشيـة الثورة التحريرية فـأحـداثـه تجـري ، حسـب المخـرج ، في فترة محـددة شهـرين قبـل نوفمبـر 1954 وشهريـن بعـد ذلك[1] وكشف مختلف العلاقات الاجتماعيـة التي تربـط الفلاحيـن الصغـار والخماسيـن بالاقطاعييـن والملاكيـن الكبـار ومؤسسـات النظـام الاستعمـاري ، الـذي كاد أن يحـول تلك الفئـات الـى هامشيـين ومجانيـن ومجرديـن من القيـم الحضارية والثقافية . التي ظلـوا متمسكيـن بهـا طيلـة العهـد الاستعمـاري ، بعـد أن جردهـم مـن وسيلـة عيشهـم الحقيقيـة ، الأرض" ،

فأحـداث الفيلـم تصـور جوانـب من العلاقـات الاجتماعيـة في الـريف الجزائـري بطريقـة جديـدة ، فهـو يوضـح أن الاستغـلال والقهـر الاجتماعـي الـذي عاشتـه فئـات الفلاحيـن وقـت ذاك ، يتم من طرف فئـة اجتماعيـة ، جزائريـة متحالفـة مـع النظـام الاستعماري . الـذي لانشاهـده ، الا من خـلال قـوة القمـع .

فيلـم ((نـوة)) مليـئ بالعديـد من اللقطـات والمشاهـد والأحـداث والتعابيـر الصغيـرة ولكنهـا معبـرة الـى درجـة أنـه يصعب أن تسقطهـا عنـد تحليـل الفيلم ولكننـا قبـل أن نعـود الـى المواضيـع المختلفـة التي يصورهـا ، نحـاول أن نحصـر موضوعنـا الرئيسـي ، أي الصـورة التي يعطيهـا للفلاحيـن ومختلـف العلاقـات الاجتماعيـة التي يتحركـون ضمنهـا ، وماهـي الأجـواء المجتمعية التي تحيـط بهـم والواقـع أن كـل أحـداث الفيلـم تـدور حـول هـذا الموضـوع ، من خـلال علاقـة عاطفيـة ، علاقـة حـب ، بيـن ((نـوة)) ابنـت (الطالب مدرس القرآن) و((جبار)) ابـن الفلاح الصغيـر ((بونـاب)) . انـه ينطلـق من هـذه العلاقـة ليصـور العديد مـن الظواهـر التي رافقـت ثورة التحريـر ، انهـا الظـواهـر .

1-cloud michel cluny -ouvrage dega cite -p372 .

التي ترافق عملية استغلال الانسان للانسان ،والتي يتولد عنها صراع طبقي عنيف ،ولكي نوضح ذلك نحاول أن نتصور لأهم العلاقات الاجتماعية المصورة من قبل الفيلم .

- العلاقة بين الفلاحين الصغار ،الخماسين ،والملاكين الكبار :

هذه العلاقة التي تظهر من خلال ((الحاج الطاهر)) كملاك كبير ،اقطاعي و(بوناب)) كفلاح صغير ،تصور الآليات والطرق المستعملة للاستيلاء على أراضي الفلاحين الصغار وتحويلهم الى خماسين ،وانه لمشهد عظيم ومؤثر ،ذلك الذى نشاهد فيه ((الحاج الطاهر))على حصانه رفقة جرار الاستيلاء على قطعة الأرض الصغيرة التابعة لبوناب ومحاولة هذا الأخير وابنه التصدى بأيديهما لتقدم الجرار ،ان تأثير المشهد ينبع من استغلال المحسن للاداء المدهش للفلاحين العاديين ،الذين قاموا بالأدوار للمنة الحوار التي ترافق المشهد ،فالذى يشاهد الفيلم لايستطيع أن ينسى بسهولة ذلك المشهد ،فالنذكر بما كان يقوله ((الحاج الطاهر)) للفلاح ((بوناب)) (خلي التراكتور أنتاعي يحرث ياكهون ياطحان ... اذا كان مجبكش الحال ماهيش دار الشرع روح تشكي)

ثم نشاهد بعد ذلك الفلاح الصغير بوناب يبكي وهو يقول : هذه حقرة يملك 700 هكتار وزاد أتبعني في 4 هكتارات .. فهذه العلاقة ترتكز أساسا على الصراع الطبقي في المجتمع قبل الاستعمار وبعد الاستقلال حسب رأي المخرج[1] . وتبين كيف يتم تحويل الفلاحين الصغار الى خماسين يعيشون وضعا اجتماعيا مأسويا ،فالعلاقة التي تربطهم مع الملاكين الكبار يمكننا أن نماثلها بتلك التي كانت تربط العبيد

1-abd el aziz tolbi -cinema action - n 14 -1980 - p 88

المزنوج في مزارع القطن بجنوب الولايات المتحدة الامريكية بالسادة ،ولقد كانت نية تحويل الفلاحين الجزائريين للعيش على نفس الطريقة ،من أهداف كثير من قادة الاحتلال الفرنسي[1] ،وفيلم ((نوة)) يصور لنا ذلك من خلال العديد من المشاهد لاتقل تأثيرا عن المشهد الذى تحدثنا عنه سابقا ،فمثلا ،ذلك المشهد الذى يطرد فيه أحد الخماسين مع عائلته ،من الكوخ الذى يعيش فيه بعد أن أصبح عاجزا عن العمل ،وتزيد حدة التأثير عندما تذهب زوجة الخماس ،بعد أن يموت ، لتشتكي عند الحاكم يقول لها : أعطي بيك بأولادك وكذلك المشهد الذى يقول فيه الخماس ((ابراهيم)) للحاج الطاهر : البارح عندما أعطيتك أرضي كنت تقول لي دمي هو دمك ،والآن لا أستطيع حتى أقف (ندايح) مريضا .. ، ثم مشهد عملية جمع محصول ((الحمص)) حيث مجموعة من النساء والأطفال يعملون من الفجر حتى غروب الشمس الى درجة أن أيديهم تصبح تسيل دما ،وهم خاضعون لمراقبة شديدة حتى لا يسرقوا حفنات من المحصول .

فحفنة من الحمص كانت كافية لتقتل احدى النساء ،ولقد تم تصوير المشهد بطريقة قوية وذات دلالة هامة . ففي البداية وبلقطة كبيرة نشاهد يد المرأة ملقى وحبات القمح تسيل بهدوء من أحد الأكياس فوقه ،ثم تأخذ الكاميرا في الابتعاد لنشاهد وجهها ،ثم بلقطة طويلة تصور المرأة وهي ممدودة على الأرض الى جانب جبل من أكياس القمح المكدسة ،عند ذلك يحدث تنقل الكاميرا الى أطفالها (المرأة) وهم ينتظرون قدومها بالطعام ،ورفقة أغنية حزينة للأخت الكبيرة تسرد فيها على أخوها الصغير : آمبارك يمى درك تجي وطيب الكسرة ...

---

1 _ أنظر مصطفى الأشرف _ المرجع السابق _ ص 285

عند هذه اللحظة يأخذ المشهد طابعا مأسويا - أسطوريا ، كما في القصص الشعبية (الحجاية) الخيالية ، ليعبر عن عمق القهر والبؤس الاجتماعي الذى عاشه الفلاحون الجزائريون وقتذاك .

- العلاقة بين الفلاحين والسلطة الاستعمارية :

لاتظهر هذه العلاقة في الفيلم بصورة مباشرة ، ولكن تمر بواسطة الملاكين الكبار ، والمخرج يرى بأن هذه العلاقة ، فعلا ، لم تكن مباشرة حيث أن الاستعمار قد استقر في المدن وكلف الأمر في الأرياف للفئات الجزائرية المتعاونة معه 1 . قياد ، ملاكين كبار ، شنابط

ولكن ، مع هذا ، فإن حضور الاستعمار كان قويا وعنيفا عن طريق خلفائه ومؤسساته الادارية (دفع الضرائب ..) وأجهزته القمعية (رجال الدرك ..) الذين يقمعون الفلاحين ، اذا ما حاولوا الدفاع عن أنفسهم وأعراضهم ، فالفلاحون يدفعون ((الغرامة)) حتى على الحمير ، والافسان مصيرهم ، أعمال السخرة . ويقدم الفيلم ، هذا الوضع من خلال مشهد السوق ، حيث لا يستطيع الفلاح ((بونساب)) الدخول الى السوق لبيع زوج من الماعز الا اذا دفع ضريبة السوق ، مما يضطر الى بيع عدد من البيض وكذلك اللقطات التي يعرضها الفيلم في دار الخزناجي أين نتعرف على حالات عديدة لأوضاع الفلاحين .

وفيلم ((نوة)) لا يخفي مسؤولية الاستعمار عن الوضع الاجتماعي الذى وصل اليه الريف الجزائرى عموما والفلاحين خصوصا كما فعل فيلم ((وقائع سنين الجمر)) للخضر حامينا ، الذى أرجع السبب الى ظروف مناخية ايكولوجية أكثر منها اجتماعية - اقتصادية . بل يتهم ويهاجم الاستعمار كمنتج لهذا البؤس ، الذى يصوره ، ففي مشهد علم يقدم فيه ((جبار)) مع

1- voir -cinema action ouvrage dega cite p88

المسيرات من النساء والأطفال أمام باب قصر أحد المعمرين – المرة الوحيدة التي نشاهد فيها أحد المعمرين بأقدام حافية وأثواب بالية يحملون الحمل أو لنقول يعرضون قوة عملهم ، لضمان بقائهم ،

بعد ذلك يصور الفيلم ((جبار)) عائدا بعد أن طرد من طرف أعوان المعمر وباستخدام توليف جدلي للقطات الأقدام الحافية والوجه المتسائل والبساتين الغنية بالثمار ، يجسد الفيلم التناقض الاجتماعي الصارخ بين وضعية الفلاحين ونقيضهم المعمرين ، فهذا المشهد وحده مقنعا ومؤثرا للتعبير عن طبيعة العلاقة بين الاستعمار والفلاحين الفقراء .

– العلاقة بين الفلاحين والثورة التحريرية

اذا كانت الظروف التي يعيشها الفلاحون ، حسب الفيلم ، وصلت حتى أكل لحم الحمير الميتة ، وتقاسمها مع الكلاب ، ودفن الموتى بدون كفن ، والمرأة لاتستطيع أن ترضع صغارها ، لانعدام الحليب بثدييها نظرا للجوع الشديد والعمل الشاق ، والموت بسبب خبزة قمح ، فمع هذا لم يسقط الفلاحون في اللامبالاة وانعدام الوعي الاجتماعي – السياسي ،

لذلك فان علاقة الفلاحين بالثورة تأخذ شكلا التحاميا ، ففي الثورة يجد الفلاحون خلاصهم وفي الفلاحين تجد الثورة قوتها الرئيسية والفيلم يتقدم نحو هذه النتيجة كخلاصة منطقية لسيرورة الأحداث والعلاقات التي يصورها ، ولكن قبل أن يصل الى هذه الخلاصة – التحام الفلاحين بالثورة يعرض الخلافات التي كانت قائمة قبل ذلك بين مختلف القبائل والعشائر وهي خلافات يدعمها الاستعمار وحلفائه الاقطاعيين ، فقبل بداية الثورة نشاهد القرية مقسمة الى قبيلتين تسود بينهما عداوة لكن مع بداية الثورة تزول الخلافات وتلتحم القبيلتين في مجموعة اجتماعية

وواحدة ، ورغم معارضة الملاكين الكبار ، أعوان الاستعمار ، للصلح الذي يقع بين القبيلتين ، والمشهد الذي يصور لنا هذا الالتحام ومحاولة تكسيره من طرف الاستعمار بأخذ زعماء القبيلتين ، يأتي مشابها لمشهد قمع العمال في فيلم ((الاضطراب)) لايزنشتاين ، ورغم فقد الامكانيات المتاحة لتصويره ، اذا فالتحام الفلاحين بالثورة يأتي في الفيلم لا كرغبة في تصوير سينمائي شكلي ، لحقيقة تاريخية ، الشيء الذي عرفته السينما الجزائرية في كثير من أفلام حرب التحرير ، ولكن كتصوير فني ، تنبع مصداقيته من بناء الفيلم ، كتشكل خاص من الوعي الاجتماعي لاستيعاب الحياة الاجتماعية ففي الوقت الذي تتقدم فيه قصة الحب ((بين جبار)) و ((نسوة)) نحو نهايتها حيث يتم الزواج ، يصل الصراع الطبقي الى مرحلة يأخذ معها شكلا جديدا انه العنف الثوري ، ففي الليلة التي تهرب فيها ((نسوة)) لتلتحق ب ((جبار)) هي ليلة بدأ الثورة التحريرية .

اننا نرى في فيلم ((نسوة)) الصورة الفنية ، الملحمية لشعب مضطهد ، معذب ومناضل والواقع أن المخرج نفسه كان مندمجا بهذه العملية التاريخية الأليمة والعظيمة لتكون الملحمة النضالية للفلاحين الجزائريين ، من قاموا بالثورة التحريرية الجزائرية ؟ . ولماذا قامت ؟ . فيلم ((نسوة)) يجيب عن ذلك ، في الحاحه على مجريات الأمور في تلك الفترة الحاسمة من تاريخ ثورة الجزائر .

فقد رغب أن يؤكد على طبيعتها الحقيقية وسماتها الأساسية ، فهي ليست حرب تحرير تحالفت فيها منذ البداية مختلف القوى ضد قوة أجنبية غازية ومحتلة ، بل هي وليدة أوضاع البؤس والجوع قبل أن تكون وليدة لمثل عليا مجردة .

ولقد صور الفيلم مختلف المواقف وردود الفعل التي قامت بها مختلف الفئات الفلاحية وفي نفس الوقت كشف عن الدوافع الحقيقية التي قادت

الملاكين الكبار والبرجوازية التى المشاركة فى الثورة ،وشكل المشارك الذى عرفته ،فهم أكثفوا فى أحسن الأحوال بدفع الاشتراك لتغطية وضمان مصالحهم ،عكس الفئات الفلاحية التي تكون منها القسم الأعظم من جيش التحرير ولقد كان حضور ومشاركة الفئات الفلاحية ،حضورا جماعيا في فيلم ((نوة)) فليس هناك تمييز بين الرجل والمرأة ،ومن ضمن المشاهد التي تبين ذلك ،المشهد الذى تقتل فيه زوجة الخماس المطرود من كوخه ،والذى رأيناه في بداية الفيلم ،أحد الخونة عندما أراد أن يفضح للاستعمار ،الرجال الذين قاموا بتوحيد صفوف القبيلتين .

ويجب أن نشير الى أن فيلم ((نوة)) يصور المرأة بطريقة واقعية وبشكل مقنع ،ودون تكلف أو شكل لأفكار مسبقة ،ويوضح أن الموقف من المرأة ينبع من طبيعة الظروف والعلاقات الاجتماعية التي تعيشها كل فئة أو طبقة اجتماعية ،فاذا كنا نشاهد نساء الفلاحين الصغار والخماسين غير محجبات ،فذلك لأن ليس لديهن وقت لوضع الحجاب فهن دائما في العمل سواء في المنزل أو الحقل ،في حين أننا نشاهد امرأة شبه مسجونة بين أربعة جدران هي زوجة الطالب (مدرس القرآن لها علاقات متنوعة من وراء زوجها مع وجهاء القرية . بينما لا نشاهد اطلاقا المرأة عند أو في بيوت الملاكين الكبار . فهي من وجهة نظر هؤلاء لا تلعب دورا اجتماعيا ،انما تلبي غريزة جسدية فقط .

شكل وأسلوب الاخراج في فيلم ((نـوة))

سبق أن أشرنا الى أن الموضوع الذى تناوله فيلم ((نـوة)) لايختلف كثيرا عن بعض الأفلام الجزائرية ،التي تدور حول الفلاحون والأرض بصورة عامة ولكن المشكل المتبع في الاخراج ،هو الذى أعطى للفيلم تميزه الخاص ((خصوصيته)) والأسلوب هو شكل نظام الأفكار وتنسيقها ،وطريقة عرضها ،وعبر اللغة الفنية يرسم الفنان شكل العلاقات الاجتماعية ـ الانسانية ،ولقد أتبع المخرج ،طريقة خاصة أعطت للفيلم زخمه وغنائه الواضح ،فلقد أستخدم ببراعة التوليف (المونتاج) الجدلي ،في عرض اللقطات والمشاهد وربطها ببعض مكونا من خلالها بنية فيلمية متميزة ولقد وظف من أجل ذلك عناصر متعددة يمكن ايجازها بالآتي :

ـ لقد اعتمد على ممثلين عاديين كل وجوه الفيلم من الفلاحين العاديين وقد أدوا أدوارهم بمجمالين وعفوية أعطت احساسا حيا ومؤثرا وواقعيا ،كما أستخدم الديكور الطبيعي الطبيعي من لباس وفضاء جغرافي لقرية ((عين البـاردة)) مكان تصوير الفيلم . وكذلك الاستخدام الجيد للاضاءة واللون الأبيض والأسود) .

ـ التوظيف المحكم للغة اليومية للفلاحين واعطائها معانيها ومغزاها التعبيري لنتذكر قول أم ((بوبشار)) لأبنائها عندما وزعت عليهم الكسرة (الخبز) ، (كلو بشوى باش تشفو عليها ..) فلهذه الجملة مدلول اجتماعي واضح .

ـ طريقة الاخراج جعلت الكثير من النقاد والمحليلين يقرأون الفيلم من جوانب مختلفة فالبعض يرى بأن الفيلم يمكن أن يقرأ من جانبين وثائقي وخيالي ،نظرا لأن الكاميرة كانت تلتقط الواقع البائس منازل .[1]

1-voir megherbi abd elghani -ouvrage dega cite p387

يعيشه الفلاحون وقت تصويرهم الفيلم سنة 1972 ، والمخرج نفسه يشير الى أن ظروف الفلاحين لم تتغير عن عام 1954 ، فحتى بعد خروج الاستعمار والحصول على الاستقلال الوطني ، الذي سيبقى بدون شك ناقصا اذ لم تمتد الثورة الى بعدها الاجتماعي .[1]

في حين يرى البعض أن الفيلم مكون حقيقة من فيلمين ، فيلم وثائقي وآخر خيالي[2] ويبدو لنا أن كلا الموقفين يهملان الجانب الأساسي وهو أن أسلوب الاخراج هو الذي حول ما هو تسجيلي الى شكل خيالي في حين أكسب الخيالي طابعا تسجيليا ، ومن ثم خلق وحدة عضوية بين الطابعين مما أعطى الفيلم غنائه وثرائه من حيث المضمون والمنظور ، ونلتمس ذلك بصورة واضحة ، كما مر معنا في التقاطه للأشياء والتفاصيل الصغيرة واعطائها قيمتها التعبيرية جاعلا من العلاقة بين العام والخاص علاقة جدلية .

ان ايقاع الفيلم ، هو ايقاع الأحداث اليومية للفلاحين ، ايقاع العلاقة بالأرض و الارتباط بها ، وبيان كل أشكال الدفاع عنها ، وبقائهما يعني بقائهم ، انه ايقاع الحياة في جدلية الاحساس السينمائي .

1-cinema action n 14 P88

2-WASSYLA ET AMZALI en attendant omar gatlàto A.B?. ALGER-6- 1979 P29

فيلم : ((مسيرة الرعاة)) : الفن التعليمي

اذا كانت أغلب الأفلام الجزائرية التي تصور قضية الفلاحين والأرض،بجميع مضامينها التاريخية والاجتماعية ،قد ظهرت مع بداية الثورة الزراعية سنة 1971 مثل (الفحامون - الطارفة - نوة ...) فان فيلم ((مسيرة الرعاة)) قد جاء مع بداية ماسمي وقتذاك بالمرحلة الثالثة من الثورة الزراعية وهي التي تتعلق بالمناطق الرعوية والسهبية .

والفيلم يتبع تحليلا سوسيولوجيا في عرض الأحداث واختيار النمط الذي لنظام اجتماعي تعرفه الجزائر منذ قرون ،وقد سبق لعبد الرحمان بن خلدون أن خصص له قسما مهما في مقدمته الشهيرة ،في الفصل الثاني من الباب الأول أسماه ((في العمران البدوي والأمم الوحشية ومايعرض في ذلك من الأحوال وفيه فصول وتمهيدات)) حيث قسم أصناف البدو ،وبين أن اختلاف أحوالهم انما هو باختلاف نحلتهم من المعاش ،فمنهم من ينتحل الفلح من الفراسة والزراعة - العلاقة بالأرض-ومنهم من ينتحل القيام على الحيوان من الشاه والبقر والمعز .[1]

ان ادراجنا لهذا الفيلم ضمن الأفلام التي تصور الفلاحين انما يعود الى أن الشخصيات الرئيسية فيه تربطها علاقة بالأرض،كما أن قسم من أحداث الفيلم يجرى حول الاستيلاء على الأرض،وفي رأينا هذا لايغير من الأمر شيئا كثيرا اذا كانت الأرض تستخدم في الزراعة أم في الرعي ،بل الأمر الحاسم في رأينا هو من يملك هذه الأرض.

كان ممكنا للمخرج أن يجعل الفيلم يتضمن بنناء وثراء سوسيولوجي وثقافي كبير ،نظرا لأن موضوعه على قدر كبير من الأهمية التاريخية

---

1 - ابن خلدون عبد الرحمان - المقدمة - الجزء الأول - الدار التونسية للنشر - المؤسسة الوطنية للكتاب - ط1 - مطبع دار القلم - تونس- 1984 - ص165

والحضارية والاجتماعية بالنسبة للجزائر والمغرب عموما ، كما شهدنا ذلك في فيلم ((القطيع)) للتركي ((يلماز غوني)) غير أن بقاء عند الملابسات والعمليات المختلفة والمتناقضة التي رافقت تطبيق المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية أفقده الاقناع والزخم الفني وسيطر عليه الخطاب السياسي والايديولوجي.

في فيلم ((سيرة الرعاة)) نحن أمام الظروف الاقتصادية والاجتماعية، والطبيعية التي يعيشها سكان المناطق السهبية ، هذه الظروف ، تأخذ شكلا خاصا

مع أوضاعا سياسية ، تتميز بالخلاف الاجتماعي ، وتحدد المصالح الاجتماعية وتداخلها أمام تقدم الثورة الزراعية ، فمن جهة هناك المرابيين الصغار ومن جهة أخرى هناك المواليين الكبار ، وبين هؤلاء هناك الجهاز البيروقراطي وقد أختار المخرج للتعبير عن رؤيته لسير العملية الاجتماعية ، نموذج عائلة مركبة ، تتكون من أب وثلاثة اخوة ، (اثنين متزوجين) وتتبع مصير الشخصيات الرئيسية ، نتعرف على الآليات والظروف التي تقود الى انتقال المجتمع الرعوي الجزائري ، من نظام اجتماعي قديم الى نظام اجتماعي جديد[1] فالمشاهد الأولى للفيلم تصور كيف تهلك العواصف الطبيعية قطيع العائلة وبالتالي يضيع مجهود عدة شهور في ليلة واحدة ، كما قال ((علي)) الابن الصغير ، الذي يظهره الفيلم منذ البداية رافضا لهذه الظروف ، ويبحث عن فرصة مناسبة للخروج منها ، هذه الفرصة تأتي مع وفاة الأب التي ترمز الى موت وتفكك العائلة الكبيرة ، ونمط الحياة القديمة .

فمصير الاخوة الثلاثة يأخذ أشكالا مختلفة بعد ذلك فما لصغير ((الأعزب)) يبيع نصيبه من القطيع ويرحل الى المدينة . ليتحول الى شبه بروليتاري ، يعمل كحمال بواسطة حمار ، وحياته تتنوع بين البطالة والعمل الهامشي ، ومع هذا فهو يفضل هذه الظروف عن السابقة ، فالمدينة

---

1 ـ جمعية نقاد السينما المصرية ـ السينما الجزائرية ـ نشرة خاصة ص 29

تطبيقه بمظاهرها المتنوعة . فهناك . المرأة ... ، التلفزيون ...

أما المتوسط (متزوج) ، فرغم أنه يحاول البقاء مع أخيه الكبير الا أنه لا يستمر كثيرا ، فهو يسمع عن البدء في تطبيق الثورة الزراعية ويستمع منها في تعاونية ، والذي يحسم تردده بين ما يسمع عن الثورة الزراعية من قبل بعض الفلاحين الذين يرفضونها (مشهد ، حديث المقهى وسط المدينة) وبين وضعه الاجتماعي ، حيث يعاني من انعدام الطبيب والمدرسة والسكن اللائق ، وهو قدوم الطلبة المتطوعين ، فيقرر الانضمام الى المستفيدين من التعاونية ، وهنا يمكن أن نسجل أن المشهد لم يكن مضبوطا من الناحية الفنية ، ((فالعبيد)) يبدو عارضا لنصوص الثورة الزراعية وأهدافها حتى قبل مجيء الطلبة ، ويظهر وكأنه يقوم بدور مسرحي شكلي لالقاء جمل سياسية عن الثورة الزراعية ، حيث جاء المشهد خاليا من الاقناع الفني وحرارة الموقف .

أما الكبير ((محمد)) متزوج ، فيبقى محافظا على أسلوب الحياة القديم غير أنه لا يستطيع مواجهة الظروف بمفرده ، مما يدفعه الى طلب المعونة من الموال الكبير (الحاج لخضر) ، لكن الظروف الطبيعية والاجتماعية ، تعمل لتغير صالحه لتحوله الى راعي عند ((الحاج لخضر)) رغم أن الفيلم يلمح الى امكانية خروجه من هذه الأوضاع ، بعد زيارته لأخيه ((العيد)) ومشاهدة التحسن الذي طرأ على حياته ، في التعاونية .

اذن فمن خلال مصير هؤلاء الاخوة ، يحاول الفيلم أن يصور التناقضات والصراعات والمواقف المختلفة من الثورة الزراعية التي تظهر كعامل ديناميكي وحيد ، تقريبا ، للتغيير الاجتماعي ، في هذه المنطقة ، ولذلك فان الحواليين (1)

---

1 - هناك عدة عوامل طرأت على المجتمع الجزائري أدت تفكيك القبائل والعائلات البدوية : فبظهور علاقات انتاجية رأسمالية مع الغزو الاستعماري

الكبـار ، يعملون بكل الوسائل والامكانيات المادية والايديولوجية لافشالها فتشابك علاقات القرابة ، والمصاهرة مع المسؤولين الاداريين ، يرمز للتحالف القائم بين البرجوازية العقارية والبرجوازية البيروقراطية ، التي تعمل على كبح تقدم الثورة الزراعية ، وافراغها من محتواها الاجتماعي .

فالموالين الكبار يحاولون محاصرة تعاونية الثورة الزراعية بمحاولة الاستيلاء على الأراضي التابعة لها ، والجهاز البيروقراطي يعدل من جانبه السير الطبيعي لقوانينها ، غير أن الفيلم يقدم هذه العلاقات الاجتماعية بأسلوب وشكل

علمت على ظاهرة التفكيك الاجتماعي ، التي يحصرها الفيلم ، بعوامل طبيعية وبفعل قرار سياسي - اجتماعي - الثورة الزراعية ، فالعوامل الطبيعية عرفها المجتمع الجزائر منذ عدة قرون ، ومع ذلك فقد استمرت أشكال الحياة الاجتماعية ، البدوية ، فالعوامل الطبيعية . هي أيضا تاريخية بمعنى أن مفعولها على حياة المجتمع البدوي مرتبط بخصائص المرحلة التاريخية فظهور شكل اجتماعي للانتاج متقدم يعمل على هدم بنيات الانتاج السابقة عنه ، يجعل تلك العوامل الطبيعية ، عوامل غير ملائمة ولكن في الواقع الغير ملائم ليست الظروف الطبيعية ولكن شكل الانتاج القديم

1 يمكن الرجوع في هذه القضية الى : عدى الهوارى - المرجع السابق - ص 96 ومابعدها

بيداغوجي تعليمي ،ينقل بواسطته وبطريقة مباشرة خطاب سياسي ايديولوجي الى صور سينمائية ،مما جعل الفيلم يقع في برودة وجفاف الشخصيات الفنية التي أدت أدوارها بطريقة مسرحية .

لذلك وجه للفيلم انتقادات مختلفة ،الى درجة أن البعض تساءل عن الفائدة من تصويره الى جانب اعتباره فيلم دعائي للسلطة السياسية على الطريقة الجدانوفية[1] ،ويبدو أن الفيلم لا يتناقض من الناحية الفنية مع الفهم الذى يعطيه المخرج للسينما فهو يرى ضرورة التزام الفنان بالتوجهات العامة لسياسة بلاده في تصوير الواقع بتناقضاته المختلفة[2] .

الا أن عملية الانعكاس الفنية ليست عبارة عن تصوير فوتوغرافي لمظاهر الواقع بل هي عملية مركبة ،يلعب فيها العنصر الذاتي دورا كبيرا ،ولهذه الذات الفاعلة آراؤ ها ونوازعها واتجاهاتها الفكرية وعلاقتها الانفعالية بالحياة والوجود هذه جميعها تترك بصماتها المؤثرة على وسائل وأساليب التصوير عند الفنان وطريقة نقله للواقع الاجتماعي ،وانتقاء شخوصه وأبطاله ،والمنظورات التي يتحكمون من خلالها وكثير من هذه الجوانب كانت غائبة في فيلم ((مسيرة الرعاة)) . الى جانب الضعف في التقليد الصوت واختيار الموسيقى ،ويمكن أن نصل الى نتيجة حول أفلام ((سيد علي مازيف)) فهي غالبا ماتنطلق من أبحاث سوسيولوجية تسبق عملية التصوير الفني ،مثل فيلم ((عرق أسود)) و ((ليلى والأخريات)) ولهذا نقول أن هناك فرق بين المقاربة السوسيولوجية العلمية التي ترتكز على

---

1 -wassyla tamzali-ouvrage deja cite -p66

2- voir el-moudjahid -20-02-1976

مفاهيم في معالجتها للواقع ،بينما يرتكز العمل للفنـي على الصورة الفنية التي لها أسلوبها الخاص في التقاط علاقات الواقع الاجتماعية ،وعملية نقل المفاهيم الى صور فنية ،بدون مراعاة خصائص كل شكل في التعبير يؤدي الى انتاج نماذج كاريكاتورية ،ولاتستطيع نية الفنان الحسنة وحدها أن تقنع المشاهد ،بل الذي يقنعه هو قوة التعبير الفنية قبل كل شيء ،فالفن تعليمي من حيث هو فن ،وليس من حيث هو فن تعليمي .

فيلـــم : ((الحواجـــز)) ، هـــل هي اجتماعية أم فنيـــة ؟

اذا كـــان فيلـــم ((مسيـــرة الرعـــاة)) يصـــور الآليـــات الطبيعيـــة والاجتماعية التي أدت الـــى تفكـــك عائلـــة بدويـــة كبيـــرة ، فـــان فيلم ، ((الحواجـــز)) يتمـــرض بدوره الـــى الميكانيزمـــات ، التي عملـــت علـــى انكســـار عائلـــة اقطاعية ، مركبة ، (عائلة الحـــاج المختـــار) ، المالكـــة لأراضـــي واسعـــة ولمصنعـــا وملكيـــات أخـــرى خارج البـــلاد فكـــلا الفيلميـــن يصـــور التحـــول الـــذى أصـــاب العائلات الكبيرة ، رغم اختلاف مستواها الاجتماعـــي ، ذلك التحـــول الـــذى رافـــق الثـــورة الزراعيـــة .

ورغـم أن مخـــرج فيلم ((الحواجـــز)) يـــؤكـــد بأنه[1] لم يصور فيلمـــا عـــن الثـــورة الزراعية الا أن حضـــورهـــا في الفيلـــم كان قويـــا وواضحـــا من خـــلال عـــدة مشاهد ، تشكـــل وحـــدة عضويـــة مع بنية الفيلـــم العامة ، مثل مشهد ، عمل الطلبة المتطوعيـــن والخـــلاف بيـــن الفلاحيـــن ورئيـــس البلديـــة ، وكذلك مع عائلـــة ((الحـــاج المختـــــار)) .

تتمحـــور أحـــداث الفيلـــم حـــول ثلاثـــة شخصيـــات ، يعبر من خلالهـــا عن موقفه منـــن المجتمـــع ، ورؤيـــة لسيـــر حركـــة التاريـــخ ، هذه الشخصيات هـــي : -

- ((الحـــاج المختـــار)) يصـــور كرمـــز للملاكيـــن الكبـــار ، وكنموذج للعقلية السلفيـــة الـــتي تلجـــأ الـــى ممارســـات اجتماعيـــة تقليديـــة ، وتصورات ايديولوجيـــة ، الذهـــــاب الـــى الحـــج ، لتضفي على مكانتها الاجتماعيـــة ، غطـــاء مـــن الأبهـــة الروحيـــــة تستعملـــه في علاقتهـــا الاجتماعيـــة ، مع الجهـــاز الادارى (العلاقـــة مع رئيس البلديـــة)) للحفـــاظ علـــى أملاكهـــا ، مـــن التأميـــم ، الـــذى بـــدأ مـــع صـــدور ميثـــاق الثـــورة الزراعيـــة ، هـــذه الشخصيـــة يظهـــر أن المخـــرج استخدمها كواسطة لتصويـــر التغيـــرات والتحـــولات الاجتماعيـــة ، التـــي حدثـــت أو تحـــدث في المجتمع الجزائـــرى

1-voir algerie actualite du 10 au 16-*11-1976

- الشخصية الثانية ، وهي ((خديجة)) الزوجة الصغرى للحاج مختار التي تستغل بطريقة مزدوجة ، فهي أداة لتحقيق أطماع والدها ، في الاستفادة من أملاك زوجها ، الى جانب كونها وسيلة اشباع جنسي للاقطاعي ، وتظهر في الفيلم ، مستسلمة للقضاء والقدر ، فرغم وفاة زوجها ، لاتستطيع أن تختار مصيرها ، فمصلحة العائلة الكبيرة أقوى من رغباتها .

- الشخصية الثالثة : وهي في الواقع الشخصية الرئيسية في الفيلم هي شخصية ((الطاهر)) الابن الصغير للحاج مختار ، الذى يجهل قوانين وآليات التغير الاجتماعية المختلفة ، مما يجعله يخلط بين الخيانة والتكيف مع الواقع الجديد ، فهو يتحرك بطريقة ديناميكية وفي بعض الأحيان فوضوية لمنع تفكك العائلة وضياع أملاكها وهيبتها الاجتماعية ، ولذلك يتوزع نشاطه بين الزراعة وعدم ترك الأرض حتى لاتؤمم من طرف الثورة الزراعية - والصناعة ، الى جانب نشاط اقتصادى خارج البلاد ، انه يعبر عن تداخل وتشكل خاص لنموذج البرجوازية بعد الاستقلال ، فهي توزع نشاطها الاقتصادى بين عدة قطاعات ، كما أنها تمارس سلوكات ومواقف اجتماعية متنوعة ، وفي بعض الأحيان تبدو متناقضة .

الى جانب هذه الشخصيات الرئيسية هناك ، الشخصية البيروقراطية ((مولود)) الأخ الكبير ((للطاهر)) ويظهر في الفيلم غامضا في مواقفه ، فهو من جهة يتمسك بمنصبه كمدير عام لشركة وطنية ، لدرجة أنه يتبرع بجزء من الأراضي لصالح الثورة الزراعية ، ومن جهة أخرى لايبدى أى حماس للقرارات السياسية الاجتماعية ، بل الايقاع الذى يصاحب ظهوره ينبئ بأنني بطيئا للغاية مما يرمز ربما الى بطء الجهاز البيروقراطي عموما ، وكبح السير الملائم ، لمحتوى القرارات التي تصدرها السلطة السياسية

أمـــا مكانـــة الفلاحيـــن ،في الفيلـــم ،رغم أنهـــا لاتحتـــل أولويـــة من حيث زمن عـــرض المشاهـــد وتوزيـــع الشخصيـــات ،الا أنهـــم يشكـــلون خليفة عامة وجـــزء عضـــوي من بنيـــة الفيلـــم وتتابـــع أحـــداثـــه .

وحضـــور الفلاحيـــن ،يظهـــر من خلال علاقتيـــن : تشكلان جانـــب مهـــم في تكويـــن أحـــداث الفيـــلم ،كعمل فنـــي متخيـــل يعبر عن رؤيـــة للأحـــداث الاجتماعية .

- العلاقـــة بيـــن الفلاحيـــن ورئيـــس البلديـــة :

تظهـــر هذه العلاقـــة كعلاقـــة خـــلاف حول الأرض ،فرئيـــس البلديـــة يريـــد أن تقســـم القريـــة الاشتراكيـــة فوق أراضـــي التعاونيـــة ،أراضـــي الفلاحيـــن ، في حيـــن أن الفلاحيـــن يريـــدون أن تقسم فوق أرض ((الحـــاج المختـــار)) وهـــو المكان الـــذي اختارتـــه السلطـــات العليـــا المسؤولـــة .

الـــى جانـــب هـــذا الخـــلاف حول الأرض ،هنـــاك خـــلاف آخـــر ،فالفـــلاحـــون يطالبـــون بتوسيـــع قاعـــدة الثـــورة الزراعيـــة الاجتماعيـــة ،بتكويـــن تعاونيـــات جديـــدة ،وتوزيـــع الأراضـــي على الفلاحيـــن ،فالمشهـــد الذي يصـــور النقـــاش بين رئيـــس البلديـــة والفلاحيـــن ،يظهـــر أن الأول يماطـــل فـــي تقدم الثـــورة الزراعيـــة فمـــن 20 تعاونيـــة مقـــررة لم يتـــم تكويـــن الا سبـــع تعاونيـــات .

هـــذا يقـــود الى القـــول بأن الكثيـــر من العامليـــن فـــي الجهـــاز البيروقـــراطي للدولة ســـواء كانـــوا من المعينيـــن أو المنتخبيـــن . ينتمـــي الى عائـــلات محلية بـــارزة يـــزودهـــم المنصـــب الانتخـــابي بفـــرصـــة للوقـــوف عائقـــا أمـــام القـــرارات التي يرون أنهـــا لاتخـــدم مصالحـــهم الاجتماعيـــة ،وهكـــذا فان بعـــض رؤســـاء المجالس الشعبية البلديـــة قـــد حـــرفوا عامديـــن مضمون الثـــورة الزراعيـــة أمـــام الفلاحيـــن . وقـــد لجـــأت الحكـــومـــــة كحـــل مؤقـــت للتغـــلـــب على هذه العراقيل الى ارسال الطلبة فـــي حمـــلات تطوعيـــة لشـــرح مبـــادئ الثـــــورة الزراعيـــة ،والأمـــر الـــذي مغـــزاه هنـــا

هو اللجوء السهل الطبيعة لانجاز المهام التي يفترض في الأحوال العادية أن ينفذها الحزب ؟

- العلاقة بين الفلاحين و ((الداهر))

ويعبر من خلالها المخرج عن رؤية لنوعية العلاقة القائمة بين الفلاحين والملاكين الكبار ، وتأخذ هذه ، شكل الخلاف الاجتماعي أو الصراع الطبقي رغم أن الفيلم لم يستطيع أن ينجز اقتناع فني - سينمائي ، على مستوى بنية أحداثه ، للمفهوم الأخير .

فمشهد ، انتفاضة الفلاحين ضد الاقطاعي ، في نهاية الفيلم ، لم يكن مقنعا سواء من الناحية التاريخية ، فلم نعرف أن انتفاضة للفلاحين أثناء تطبيق الثورة الزراعية ، أو من الناحية الفنية وهو الأهم - اذ من المعقول أن يتجاوز النسبي ((الجمالي)) حرفية الواقع ليتخيل أشياء أو رؤية ما ، للمجتمع - فالانتفاضة التي قام بها الفلاحون جاءت بصورة متطورة واعية ، رغم أنها مفاجئة على مستوى سرد الأحداث ، حيث أننا نشاهد لافتات كتبت عليها شعارات كانت تتردد أثناء فترة تصوير الفيلم : مثل : النضال ضد الامبريالية ، وتمالف العمال والفلاحون وأعداء الثورة الزراعية لن يمروا .... مما يجعلنا نتصور أن الثورة الزراعية لا توجد بها مشاكل وان الفئات الفلاحية على درجة عالية من الوعي السياسي الاجتماعي ، حيث تظهر في الفيلم ملتحمة ومتحالفة مع عمال المصنع الموجود بالمنطقة .

وهنا تبرز بوضوح ضغط الأجواء السياسية والايديولوجية للفترة الزمنية التي صور الفيلم أثنائها ، وانعكاسها على التصور الذي أعطاه المخرج

---

1 - أنظر - مغنية الأزرق - المرجع السابق ص 189

للواقع الاجتماعي وللثورة الاجتماعية ،لكن العمل الفني ،لا يستطيع خدمة الثورة [1] اذا كان ثوريا في شكله وأسلوبه قبل كل شيء ثوريا من حيث هو عمل فني يجهد لتجاوز التقليد والنسخ في الفن نفسه فليس الاخلاص للشعب كافيا لكي يوفر للفنان حرية مطلقة ،بل لابد كذلك أن يمتلك الموهبة ،أي القدرة على ادراك الواقع وعلى عكسه ،فماذا عن هذا الفيلم في أسراره الجمالية ؟

وفيلم ((الحواجز)) يعيد انتاج الخطاب السياسي بالصور السينمائية بطريقة واضحة ومباشرة تبتعد عن خصوصيته العمل الفني ،الذي يمكنه أن يعيد انتاج التصورات الايديولوجية بشكل آخر للوعي الاجتماعي ،يلتقيان في الرؤية ويختلفان في لغة التعبير . بمعنى آخر يمكن للفني ((الجمالي)) أن ينتج الموقف الايديولوجي ،فتوقف الفيلم عند الأحداث الآتية - السياسية ،وانشغاله بموضوع ظرفي ،ولخصوص طريقة وشكل تعبيره للموضوع ،رغم أهميته وثوريته جعلته يفشل من وجهة نظرنا في تقديم عملا سينمائيا مقنعا فحركة الشخصيات وعلاقاتهم الاجتماعية وسلوكهم ووعيهم الاجتماعي صور بشكل ميكانيكي ،ودون أن يكتسب تبريرا ،فنيا ،أو اجتماعيا ،وهذا الفيلم ،يعيد انتاج نقطتين على الأقل تعاني منها السينما الجزائرية .

- الأولى وهي أن الموضوع وحده لا يستطيع خلق فيلما ناجحا ،فالذي يجعل الفيلم ناجحا ،هو شكل أحداث الفيلم ،أي أسلوب اللغة السينمائية وعلاقتها بالموضوع ،فما من مضمون بلا أسلوب - ومن هذه الناحية ، فالذي يجعل الفيلم يختلف عن قول عالم الاجتماع أو عالم النفس أو الفيلسوف ،انما هو شكل القول ،أسلوبه

---

1 - أنظر - فيصل دراج - حوار في علاقات الثقافة والسياسة - دار الجليل للطبع والنشر - دمشق - سوريا - 1984 - ص188

وبنـاؤه الفنـي ،زاويـة النظر الى المجتمـع ،ممـا يجعلـه يرسـم العلاقـات الاجتماعية بشكـل خـاص،وهذا في الواقـع تفتقـده معظـم الأفلام الجزائرية ،فهـي غالبـا ماتكتفـي بالموضـوع .

- الثانيـة : هـي راهنيـة الأفـلام ،من خـلال راهنية أحداثهـا ،فأغلب الأفـلام تتـوقـف وتهتـم بمواضيـع ظرفيـة ،آنيـة ،فالسياسـي لديهـا يسبـق التاريخـي ،ممـا يجعـل من الفيلـم ،كعمل فـني ،لايحمـل أيـة معانـي تنيئيـة ،أو دلالـة تاريخيـة ،بـل ان الدلالة والمجـاز كعمـاد للتعبيـر الفنـي تنعـدم في كثيـر من الأفلام الجزائريـة .

فيلـــم : ((ريــح الجنــوب)) ، الكتابـــة الروائيـة والصورة السينمائية

أخـذ فيلم ((ريــح الجنــوب)) عـن رواية[1] بنفس العـنـوان للكاتـب ((عبد الحميد بن هدوقة))

وكانـت هـذه الروايـة قد صـدرت باللغـة العربية ، الى الفرنسيـة في بداية السبعينات

وهـي ترتكـز علـى محوريـن أساسيـن هما : الأرض والمرأة ، حيث تـدور حولهمـا

أحـداث الروايـة وتبنـى عليهمـا مختلف العلاقات الاجتماعيـة .

وقبـل أن نعـود الـى الحديـث عن الفيلم ، حسب موضـوع بحثنا نشير بصورة سريعـة

الى أن اشكاليـة اقتبـاس سيناريـوهـات أفـلام سينمائيـة عن أعمـال روائيــة

قـد أثارت الكثيـر من الجـدل والنقاش في العديـد من الدراسـات الجمالية ، وغالبـا

ماكان النقد يتهـم الأفـلام المأخوذة من الروايـة بالخيانـة لأجـــــواء

وأصالـة النـص الروائـي .

ويبـدو بالنسبـة لنـا أن هـذا الاشكـال ينبع من عـدم فهم كثيـر من المخرجين

الذيـن يقومـون بعملية الاقتبـاس لخصائـص هذه العمليـة ، هل المقصود أو الأمـر

يتعلـق بتجسيـد حكايـة الروايـة كحكايـة مكتوبـة بحكاية مصـورة ((سينمائيـة))

أم أن الأمـر يعنـي أخـذ فكـرة وتصويرها ، حسـب فهم السينمائي وحسب خاصيـة

اللغـة السينمائيـة ، مما يؤكـد أن الاقتبـاس يطرح قضايـا حقيقيـة[2] .

فعمليـة نقـل الكلمة الروائيـة الى صورة سينمائيـة ، عمليـة تتجـاوز ، مسـألـة

احتـرام النـص الأصلـي ، ومن ثم النقل الحـرفـي ، الشكلـي لـه . انهـا

عمليـة ابداعيـة أسـاسـا ، لأن اللقطـة والمشهـد السينمائـي يختلف كلية من حيث

التعبيـر الفنـي عن الجملـة والمقطـع الروائـي .

---

1 ـ عبد الحميـد بن هدوقـة ـ ريــح الجنــوب ـ الشركة الوطنيـة للنشر والتوزيع ـ ط3

الجزائــر 1976

2 ـ رشيـد بوجـدرة ـ الكتابـة السينمائيـة والفـن ـ مرجع سابق ـ ص 43

كما أن هذا الشكل المفتعل، سببه حسب رأينا أن أغلب النقاد الذين يتهمون الفيلم بخيانة الرواية (الفيلم دائما خائن للرواية على صعيد لغة التعبير) يخلطون، بين لغة الرواية، ولغة الفيلم كجنسين مختلفين للفن، وليس بالضرورة متعارضين، فهم لا ينطلقون من الرواية للحكم على الفيلم، فهم يطالبون بما كانوا قد عاشوه أثناء قراءة الرواية، ولا شك أن كل قارئ يكون الرواية التي يقرأها (يتخيلها)، ويضفي عليها طابع خاص به وهذه ميزة الكلمة، في حين أن الصورة السينمائية تقتل حرية تخيل الشخصيات بتقديم صورة لها على الشاشة.

اذن يمكن للاقتباس السينمائي عن العمل الروائي أن ينتج أعمال سطحية وتلك هي الاقتباسات الحرفية للحكاية، وكذلك يمكن أن تثمر أعمال سينمائية جديدة وجيدة، بالانتقال من الحكاية الى الفكرة ومن الكلمة الى الصورة، هنا يمكن ((أن يتحول كل اقتباس الى كائن جمالي جديد سيكون من غير المجدي البحث فيه عن الطابع الخاص للعمل المقتبس))[1].

أما على صعيد التأثير المتبادل بين الرواية والسينما، فيمكن القول أن الرواية مكنت السينما وألقتها وصنعت لها جماهيرها العريضة وخطوطها الكبيرة ثم عادت فارتدت لتتطور من خلال مبادلة تقنية أنضجت الرواية وشذبتها وجعلتها أكثر رشاقة وشفافية، ثم بدأ الدعر من هذا السباق بعد أن تطورت السينما وانتشرت وتشابكت علاقتها مع الرواية ويظهر أن السينما تحرز مكانة الرواية من جانبين الأول أن السينما تنهل من الرواية دائما، وأن تألقها مرهون بالرواية، والثاني أنها

---

1 - فرانز كافكا - أورسون ويلز - المحاكمة - دار الهيمة - بيروت - لبنان سنة 1981 ص8.

الرواية وتشذيبها ، وتخليصها من كثير من التفاصيل ، والحواشي غير الهامة كما نرى في الرواية الحديثة ، فالسينما مارست تأثيرا كبيرا على الرواية المعاصرة ، فما أتاحته الكاميرا وحركاتها وزواياها لعين الروائي لا يوصف من حيث غناه وتنوعه ، فتأثرت جملة الرواية بلقطة الكاميرا والسينما الجزائرية رغم قصر عمرها ، عرفت محاولات لاقتباس أعمال روائية نذكر منها ، مسلسل ((الحريق)) لمصطفى بديع ، المأخوذ عن ثلاثية ((محمد ديب (الدار الكبير ، الحريق ، النول) وفيلم ((الأفيون والعصا)) لأحمد راشدي ، عن رواية بنفس العنوان لمولود معمري ، وفيلم ((نوة)) عن أقصوصة بنفس العنوان أيضا للأديب ((الطاهر وطار)) ، وفيلم ((محمد سليم رياض)) ((ريح الجنوب)) الذي هو جزء موضوع بحثنا ، والمقتبس كما سبق القول عن رواية لها نفس العنوان .

ونسجل هنا أن الفترة التي أنكتبت فيها الرواية والتي نتحدث عنها : تختلف عن الفترة التي صور أثنائها الفيلم ، رغم أن الفكرة والموضوع يبقى تقريبا واحدا وانما هناك مستجدات سياسية اجتماعية ظهرت في فترة تصوير الفيلم . فالرواية تجري أحداثها في بداية الستينات ، بعد الاستقلال الوطني في مجتمع يجري فيه الحديث عن الاصلاح الزراعي - يجري فيه الحديث فقط لأنه لم يدخل حيز التطبيق - أي عن موقف مختلف الفئات الاجتماعية من الأرض ، كما ترسم أحداث الرواية ، محاولة المرأة للخروج من سيطرة العلاقات العائلية (التقليدية - الاقطاعية) والتصورات السلفية ، المحافظة أما الفترة الذي صور خلالها الفيلم فكانت منتصف السبعينات 1975 ، وهي الفترة التي تميزت - بالنسبة لقضية الأرض - بالشروع في تطبيق الثورة الزراعية ولهذا نلمس في الفيلم اشارات واضحة ، اليها ، مما أحدث تبديلا ، في الواقع ، أضيفا ، للنص الروائي رغم أن الشخصيات الرئيسية

نفيسة رابح ، بن القاضي ، رئيس البلدية ، المعلم ...) وعلاقاتها الاجتماعية تبقى متماثلة في الفيلم لما كانت عليه في الرواية .
الا أن الفيلم ينتهي ، نهاية سعيدة ، حيث تستطيع (نفيسة) بمساعدة (رابح) الفرار من المصير الذى كان أبيها يمهدها له ، مخالفا بذلك النهاية المأسوية التي جاءت في الرواية ، وهي نهاية تفضلها عن نهاية الفيلم ، فرغم التغيات والتبدلات الاجتماعية والذهنية التي كانت الثورة الزراعية تطمع لاحداثها في الريف الجزائرى ، تبقى مكانة المرأة تقريبا مثلما كانت عليه لأسباب تاريخية ليس هنا مجال الحديث عنها .
في ((فيلم ريح الجنوب)) تظهر الطالبة (نفيسة) كشخصية ديناميكية ، ترتكز حولها الأحداث والعلاقات والمواقف الاجتماعية . وبواسطتها نتعرف على شبكة العلاقات الاجتماعية التي يصورها الفيلم ، من خلال تفاعل شخصياته فنفيسة تعود من العاصمة لقضاء عطلة الصيف في قريتها النائية في منزل والدها ((بن القاضي ((الملاك الكبير ، الذى يظهر لأول مرة في السينما الجزائرية كشخص يتصرف بذكاء ورزانة وواقعية ، ان في العادة تصور السينما الجزائرية الشخصية الاقطاعية والبرجوازية بطريقة كاريكاتورية ، أكثر مما هي شخصية اجتماعية تتصرف انطلاقا من موقع وموقف اجتماعي محدد موضوعيا .
وهذا الموقف في السينما الجزائرية هو في الواقع موقف غير فني - لأن الشخصية الفنية - الاجتماعية في هذه الحالة تسقط عليها تصورات مسبقة - وانما هو موقف ايديولوجي ((لاهوتي)) ينظر للمجتمع نظرة أحادية .
وأثناء قضاء عطلتها ((نفيسة)) الصيفية تبدأ هذه الفتاة في اكتساب وعي جديد ، بعد أن أصبح نضوج جسدها يدفعها لذلك ولذلك فهي حسب الفيلم ، لاتملك الا تصورات مثالية عن المرأة نفسها استمدتها من الرواية بدلا من أن تستقيها من الواقع الاجتماعي الذى تعيشه وبموازاة لنهوض وعيها ، يكون أبيها يمهد لها مصير

الآخـــر ، وهـــو تزويجهـــا من ((رئيـــس البلديـــة)) بقصد المحافظة على أراضيـــه بعـــد أن بـــدأ الحديـــث يـــدور علـــى التأميمـــات التـــي تمس الملكيـــات الكبيرة وفـــي مواجهـــة هـــذا المصيـــر (الزواج) تلتجـئ ((نفيســـة)) الى الفـــرار فالحل الشخصي وحـــده يخلصهـــا ويضمـــن لهـــا اختيـــار مصيرهـــا .

لكـــن هـــذا ليـــس الا وهمـــا ، فـــالارادة الـــفـــرديـــة هـــي دائـــمـــا محصلـــة لتفاعـــل حقبـــة اجتماعيـــة ـ تاريخيـــة ، من خـــلال الصراع الاجتماعي ، الـــذي يدور بيـــن الفئـــات والطبقـــات الاجتماعيـــة ، وما الافـــراد ، رغم فعاليـــة أدوارهـــم الا تعبيـــرا عن الفئـــة أو الطبقـــة التي يمثلونهـــا ، ومن هنـــا فـــان ((نفيسة)) لاتستطيع الخـــلاص بمفردهـــا ، بل بالتعاون مـــع ، شخصيـــة اجتماعيـــة أخرى لها وضع مماثـــل لوضعهـــا ، هـــي شخصيـــة ((رابـــح)) الراعـــي الذي يرعى قطيع أبيهـــا ، فهو الـــذي يساعدهـــا علـــى الفـــرار ، بعد أن تكـــون قد فتحـــت لـــه الطريـــق لامكانيـــة الالتحـــاق باحـــدى التعاونيـــات الثورة الزراعيـــة ، رغم مثاليـــة التصوير والعـــرض الذي قـــدم بـــه الفيلـــم هذه الرؤيـــة .

وشخصيـــة ((رابـــح)) يقدمهـــا الفيلـــم كما هـــو الحال تقريبـــا في الروايـــة ، فهو شاب غيـــر متـــزوج ، يعيش شبـــه معـــزول ـ دائمـــا مع القطيـــع ـ لايدرك وضعه الاجتماعـــي لذلك فهـــو لايمـــلك وعيـــا طبقيـــا ، بل مجـــرد احساســـات بخصائـــص موقعـــه الاجتماعـــي والتمايـــز الاجتماعـــي الذي يعيشـــه ، وحتى عندما يواجـــه بحقيقـــة وضعـــه من ((نفيســـه)) قائلـــة لـــه ((الراعـــي الكلـــب)) فهـــو لايشعر الا بحنقـــه شخصـــي عليهـــا وعلـــى أبيهـــا ، ليتحول بعدهـــا الـــى ((حطـــاب)) .

والفيلـــم لايقـــدم تبريـــرات مقنعـــة من الناحيـــة الفنيـــة والاجتماعيـــة لـــربـــط مصيـــر ((نفيســـة)) بمصيـــر ((رابـــح)) ، فالصدفـــة هي التي تصنـــع التاريـــخ حسب مايظهـــر مـــن الأحـــداث العامـــة ، وهذا ناتـــج عـــن فهـــم خـــاص للتاريـــخ ، موجـــود في ذهنيـــة المخـــرج ، قبـــل أن يصبـــح ممارســـة فنيـــة

كتكسل خماص لفهم السيرورة الاجتماعية .

فالصدفة تقود تغيير مصير الأفراد ، الذين هم ممثلين ورموز لجماعات اجتماعية ((فرابح)) بعد أن ينقذ ((نفيسة)) عند اصابتهما أثناء محاولة الفرار يحول نظرته اليها فجأة من المرأة - الجسد - التي كانت لديه سابقا - الى المرأة - الانسان الاجتماعي ، التي تملك وتفهم أشياء ، تبدو بالنسبة اليه صعبة الادراك ، (فهي متعلمة ...) ، كما أن نفيسة)) تكتشف في ((رابح)) بدلا من الراعي - الكلب ، الذى أراد أن يتحدى على شرفهما ، الرجل الذى يملك استعدادا للارتقاء الاجتماعي - البحث عن قطعة أرض يشتغل بهما وبذلك فهو يبحث عن مخرج للوضع الذى يعيشه ((كخطاب)) بين الحمل والتهميش . وبذلك فهما يتعاونان على الخلاص من الوضع الاجتماعي الذى يعيشانه الاستغلال والخضوع في حالتين مختلفتين مع كونهما متماثلتين ، فوضع المرأة في المجتمع ((الاقطاعي)) التقليدى القبل رأسمالي ، يماثل وضع الفلاح ، الخماس الراعي الذى يعيش تحت رحمة الاقطاعي وفي خدمته .

والنهاية التي يقدمها الفيلم تأتي في الواقع منسجمة مع البناء الفني للفيلم ومع الخطاب أو الرؤية التي يقترحها ، والأجواء السياسية العامة التي صور أثناءها ، فنحن نشم رائحة شعارات الثورة الزراعية تتردد خلال الفيلم وعلى هذا الأساس فان الحديث في الايديولوجيا لا يصنع فنا ، ولا يبرر موقفا . فالنهاية لم تكن في الواقع ملائمة لسير الأحداث الاجتماعية في الواقع الاجتماعي ، فالمرأة لم تحقق ماكان يتوهم أنها أصبحت تعيشه والثورة الزراعية لم تؤدى أيضا ماكان يعتقد أن لها الامكانيات لتحقيقه .

فعندما نقبل بما يقوله التاريخ . فاننا نلغي امكانية الانتصار الحتمي للبدائل ، أي نخرج من اطار التبشير الذي يرى الأمور تسير في خط مستقيم . والذي يتوسل نشوء الفن حتى عندما يكون هذا الفرع مستحيلا ، فصدور التصوير السينمائي هو انتاج معرفة .

عن المجتمع ، مع مراعاة خصوصية هذه المعرفة ، وليس تبرير ماتنشره ايديولوجية فئة أو طبقة اجتماعية ليست الا فئة مؤقتة من الناحية التاريخية لأنها أساسا لاتملك مشروع تاريخي وسير الأحداث لاحقا ألغي ماأدعت أو أرادت أن توهم به الآخرين بأنه حقيقة موضوعية وواقعية .

الفصـــــل الرابـــــــع

==============================

مقارنـــــة بيـــن الأقـــلام

==============================

المشاهدة الأولى للانتاج السينمائي الجزائري ،يمكن أن تسجل للوهلة الأولى أن قضية ،الفلاح ـ الأرض عموما ،والفلاحين خصوصا ،قد نالت القسط الأوفر من هذا الانتاج ،غير أن الاقتراب منه ،بمنهجية علمية ترتكز على تحديد المفاهيم المستعملة ،تحديدا علميا ،واضحا ودقيقا ،يمكن أن تعطينا نتائج على عكس ماتوقعناه .

ولهذه الاشكالية جوانب منهجية ،نحاول أن توضحها قبل أن نكمل الحديث عن الفلاحين في السينما الجزائرية .

مما لاشك فيه أن الفيلم السينمائي هو عمل فني ،يعتمد أساسا على الصورة ،مثل الأعمال الفنية الأخرى (الشعر ،الفن التشكيلي ...) مما يعني أن شكل المعرفة هنا يرتكز على الصورة . في حين أن المعرفة العلمية تستعمل المفاهيم ،وفي بحثنا هذا هي مفاهيم سوسيولوجية ،بمعنى آخر اذا كانت المعرفة العلمية (المفهومية) لها صفة التجريد بطبيعتها ،فالمعرفة (السينمائية) لها صفة الحسية هذا يقود الى القول بأن الصورة لها خاصية العمومية والرمزية ،في حين أن المفهوم له خاصية الدقة والتجريد ، والمشكلة تأتي من ،كيف يمكن للمفهوم أن يقارب الصورة .؟

هذا الاشكال ناتج ،حسب رأينا ،عن شكلي المعرفة ،العلمية والجمالية ،ولكن هذان الشكلان يمكن أن يقاربا الموضوع نفسه ،بطرق مختلفة ،وليس متناقضة مما يسمح لكل منهما أن يكشف عن جوانب محددة للموضوع الواحد

وعلى هذا الأساس،فان الأعمال الفنية التي تنطلق من زاوية خاصة في عكس وفهم المواضيع التي تعالجها ،ومن الوعي الذاتي الفردي للفنان نفسه ،لايمكنها أن تخرج في المحصلة الأخيرة عن

اهتمامات وانشغالات عصرها ، بخصائصه التاريخية - الاجتماعية ، ويظهر من تحليل الأعمال الفنية بمختلف أنواعها ، بما في ذلك السينما ، أنها تعبر عن الوعي الذاتي للفنان والوعي الاجتماعي لهذا العصر التاريخي أو ذاك وهذا الموقف المنهجي الذي تحدثنا عنه ، نصادفه في موضوع بحثنا ، عن الفلاحين في السينما الجزائرية ، فالمشاهدة الأولى تعطي ، ربما حكما مسبقا بأن الفلاحين قد تم تصويرهم بكثرة وبكيفية فنية معتبرة ، لكن التحليل السوسيولوجي للافلام تبين عكس ذلك .

وسبب الوقوع في هذه المغالطة يعود الى تصور مسبق عن الفلاح ، هذا التصور الذي يعتبر أن الشخصية الفلاحية تتحدد بشكلها (اللباس التقليدي التواجد في الريف ...) بدلا من أن تتحدد من محتواها ، أي انطلاقا من علاقة اجتماعية ، وبالضبط علاقة الانتاج أو العلاقة بالأرض ، قبل أي شيء آخر وانطلاقا من هذا نقول بأن كل الأفلام التي تظهر صورة للفلاح كشكل ((اللباس التقليدي ، العيش في الريف ...) هي أفلام عن الفلاحين رغم أنها تلامسهم من منطلق عام جدا . اذ ليس كل سكان الريف المرتدين للباس التقليدي هم فلاحون ، لأن الأولون يشملون مجموعات وفئات اجتماعية متنوعة ومتداخلة ، في حين أن فئة الفلاحين تتحدد أساسا بعلاقة انتاجية العلاقة بالأرض واستخدامها والعلاقة بأدوات الانتاج وعلاقات السوق (1)؟. وقبل أن نتناول بالمقارنة جوانب الاختلاف والتشابه في المعالجة السينمائية - الاجتماعية للأفلام التي تحدثنا عنها

---

1 - أنظر : محمود عودة - الفلاحون والدولة دار النهضة العربية - بيروت - لبنان - 1983 - ص 165

فـي الفصـل السابـق ، نتحصر بـاختصـار لبعض الأفـلام ـ الجدول الأدنى ـ التي تصور صـورة شكليـة للفلاحيـن :

الفيلـم	الموضـوع الرئيسـي	المخـرج	السنـة
الليل يخاف من الشمس	تاريخ ـ حربي	لمصطفـى بديع	1965
ريـح الأوراس	حـرب التحرير	محمد لخضر	1966
الخارجون عن القانون	مغامـرات	توفيق فارس	1968
الأفيون والعصـا	حـرب التحريـر	أحمـد راشدي	1970
الخـولـة	خـلاف اجتماعـي	مصطفى كاتب	197.
الأسـر الدليـة	خـلاف اجتماعـي	جعفر دمرابي	1972
وقائع سنين الجمـر	تاريخـي ـ	محمد لخضر حامينا	1975
المدينـة الأخيـرة	حـرب التحريـر	غوثي بن ددوش	1983
أنغـام الخـريف	حـرب التحريـر	دزيـان يعلسى	1984
ريـح الرمـل	اجتماعـي ـ المـرأة	محمد لخضر حامينا	1984

فأغلـب هـذه الأفـلام ، تظهـر صورة الفـلاح الشكليـة (اللبـاس التقليدي) أكثـر ممـا تظهـر شخصيتـه الاجتماعيـة ، بدلا مـن أن تتعمـق وتحـرض في الجوانـب الاجتماعيـة (علاقـات الفـلاح المجتمعيـة) التي تربطه بمحيـط اجتماعي ـ ثقافـي لتكـون شخصيـة نمطيـة ، لايمكـن أن يحـل مكانهـا أية شخصيـة أخـرى لأنهـا رمـز لفئـة اجتماعيـة معينـة ، هي فئة الفلاحيـن ، التي لهـا موقـع وموقـف اجتماعـي تتميز بهمـا عن الفئـات والطبقـات الاجتماعيـة الأخـرى التي تتـواجـد معهـا في نفـس المجتمـع وفي نفـس الفـترة التاريخيـة فـإن الأفـلام المذكـورة اكتفـت بصـورة شكليـة (توهمـت أنهـا فلاحيـة)

في حين أنها مجهولة الهوية الاجتماعية ، ورغم أن بعض الأفلام مثل :
((الليل يخاف من الشمس)) و ((ريح الأوراس)) و ((الخولة)) تصور في بعض
اللقطات الطويلة والمتوسطة ، الفلاحين أثناء العمل ، الا أن هذه اللقطات
وفي أحسن الأحوال المشاهد القصيرة ، لاتسمح بالتعرف الا بشكل
سطحي جدا على الفلاح كشخصية اجتماعية ، فهويته الاجتماعية الثقافية
غير مضبوطة بشكل كاف .

وهذا يعود ربما لعدة أسباب منها أن استعمال ، لغة (مدرسة) سينمائية
تأثر بها المخرج من الناحية النظرية ، دون أن يراعي المجال الخاص الذي
يجرى فيه تصوير الفيلم - المجتمع الجزائرى بكل خصائصه وأبعاده الاجتماعية والثقافية
الى جانب أن أغلب الأفلام ، ومنها التي تتعلق بموضوع بحثنا .
تتنوع مواضيعها مما يجعلها عاجزة عن تقديم تكييف فني لأى من تلك
المواضيع ، أو بمعنى آخر عاجزة عن الاقناع الفني للشخصية الاجتماعية التي
تريد تقديمها ، وتصبح لديها مثلا ، شخصية الفلاح تظهر فقط
كخلفية عامة أو كاديكور ، يلبي مقاصد أخرى ، سياسية ربما ، بدلا من
أن يخدم الموضوع الرئيسي وهو الحديث عن الفلاح .

الجانب الذاتي للشخصية الفلاحية :

في الأعمال الفنية يعتبر تصوير الجوانب الفردية ـ الذاتية ، أو ما يسمى أحيانا بالخصوصية الاجتماعية والثقافية للشخصيات الفنية ، شيئا ضروريا وجوهريا في عملية الصدق الفني ـ الاجتماعي في بناء العمل الفني وإكسابه الطابع المسلم ، ينبع أساسا من عرض وتقديم وتصوير ، مواضيع وشخصيات تتحدد بواقعهما وخصائصهما التاريخية ـ الاجتماعية والزمنية ـ المكانية وتكتسب عن طريق أسلوب ومنظور التصوير ، أبعادهما العامة .

فالخاصية التعبيرية للفن السينمائي تكمن في كونه يستطيع عن طريق الصورة الفنية ـ السينمائية ، كموضوع ملموس للظاهرة الانعكاسية أن يعبر عن مختلف الأحاسيس والجوانب الأخرى من العالم الروحي للشخصيات ، وبالدرجة الأولى أحاسيسهم التي ترتسم من الظاهر ، على ملامح الوجه وحركات اليد والبدن ونبرات الصوت وتركيب الكلام ، أي في المواطف والتصرف العاطفي (1)، ولذلك يمكن الاقتراب والتعبير عن مجال مهم جدا من حياة الفلاح الجزائري حسب الزمان والمكان الذي يعيش فيه ألا وهو مجال العلاقات الاجتماعية الذاتية ـ وهي كل العلاقات الاجتماعية التي تتم خارج إطار العمل في الحقل أو العلاقة الانتاجية الموضوعية .

وعلى هذا الأساس يمكن للصورة السينمائية بزخمها وتكثيفها الفني أن تجعل من الحالات الفردية دلالات عامة وجوهرية فهي بقدر ما تتعمق في الاقتراب من الجوانب الفردية والذاتية للفلاح الجزائري ، تلمس وتقبض

---

1 ـ ليكسالد يولسد اشيف ـ ترجمة : زياد الملا ـ قضايا البحث الفلسفية في الفن ـ دار المسيرة ـ لبنان ـ 1984 ـ ص 35 .

فـي نفس الوقت على القضايا العامة التي تتشابه مع الحالات الخاصة وبذلك يمكن أن يصبح التعبير عن هواجس وانفعالات الفلاح الجزائري تتماثل مع أي فلاح في بلد آخر .

وفي الأفلام السينمائية التي تعرضنا لها بالتحليل في الفصل السابق نلاحظ بأن الجوانب الذاتية والفردية للشخصية الفلاحية تهمش ولاتنال قسطا معبرا من حيث التوزيع الزمني والمكاني في أحداث وبنية الأفلام ، فأغلبها (بني هندل . ريح الجنوب . الهواجس . الرعية) تمر أو تصور بلقطات متوسطة وسريعة ذاتية الفلاحين كفئة اجتماعية رغم أنها تتفصل مع فئات وطبقات اجتماعية أخرى الا أنها تمتلك استقلال سوسيولوجي .

وعند اهمال الجوانب الاجتماعية ـ الثقافية ، كما فعلت أغلب الأفلام المذكورة اذ نادرا ماتصور الجوانب المختلفة للعلاقات العائلية والجنسية ، كذلك التصرفات والمواقف الدينية ، فان الشخصية الفلاحية لهذه الأفلام باستثناء فيلم ((نوة)) تصبح لاتملك ردود الفعل اليومية للانسان العادي ، انها سوق عادية رغم أنها تحاول أن تتزين بالواقعية (1)

وحسب رأينا أن من ضمن الأسباب التي أنتجت هذا التصور عند السينمائي الجزائر هو ظروف الانتاج السياسية والاقتصادية (الراقبة الذاتية والمفروضة ، ولذلك فبدلا من تصوير الفلاحين أمام قضية معينة تعرض علينا ـ الأفلام ـ قضايا من خلال صور الفلاحين ، بمعنى آخر انها تستعمل الفلاح كواسطة لتصوير الموضوع (الثورة الزراعية ، حرب التحرير)

---

1 ـ محمد كامل القليوبي وآخرون ـ السينما العربية والافريقية ـ ط1 . دار الحداثة ـ بيروت ـ لبنان ـ 1984 ص128 .

صعوبة التعرف على الفئة الفلاحية

من الناحية الاجتماعية يمكن القول أن فئة الفلاحين لا تتطابق مع مفهوم سكان الريف أو السكان الزراعيين ، حيث أنها تشتمل فئة الفلاحين على شرائح وعناصر وجماعات غير متلاحمة جزئيا ، تمتد من العمال الزراعيين الى الملاكين التوسطيين مرورا بالخماسين ، وفقراء الفلاحين والفلاحين الصغار .. وتتحدد كل جماعة أو شريحة اجتماعية من هؤلاء بعلاقة انتاجية تربطها بالأرض وهذه العلاقة هي التي تميز هذه الفئة من تلك . واذا نظرنا من خلال هذا المدخل الى الأفلام المعنية ، وحاولنا أن نقوم بتصنيف سوسيولوجي ، فاننا نصادف نوعا من الصعوبة - نحن على وعي بأن الفيلم ليس بحثا سوسيولوجيا - في المسك بالفئة الاجتماعية وتبويبها سوسيولوجيا . واذا انطلقنا من العلاقة بالأرض كعلاقة اجتماعية غيبية لتحديد موقع الشخصية الفلاحية الفيلمية ضمن هذه الفئة أو تلك فاننا نصادف نوعا من التعقيم لهذه العلاقة ، ورغم أن مكان العمل (الحقل) غالبا ما يظهر في الأفلام المذكورة الا أن شكل اللقطات والمشاهد لا تساعد ولا تسهل عملية التعرف على الفئة التي ينتمي اليها الفلاح الذي يظهر في اللقطة ، بمعنى هل هو فلاح صغير خماس أو فلاح متوسط . . . فالسينما الجزائرية رغم أنها تظهر بصورة عامة هذه الأنماط الا أنها لا تتمكن سينمائيا من اغنائها واعطائها أبعادها المتنوعة والمتعددة ولذلك لا نشاهد اختلاف في المواقف والسلوكات التي تتخذها الشخصيات الفلاحية داخل الأفلام اننا أمام تصور مسبق عن الفلاح فعناصر الدلالة مسبقة وليست

متخيلة ، في حين أن الفيلم كعمل فني خيالي ، يقوم بنقل الواقع الى صعيد ابداعي ، وحينئذ فان الواقع الفني يصبح يفيض غناء وآهلا بمخلوقات اجتماعية وبالخلق الفني أيضا .

وكما أن هناك تغييب وتهميش للجوانب الذاتية للشخصية الفنية - الفلاحية كجوانب تعبر عن رؤية الفنان الاجتماعية - الابداعية من خلال علاقة التمثل التي يقيمها مع الواقع - الموضوع الذي يعبر عنه - كذلك فان الاكتفاء بالناحية الشكلية للشخصية الفلاحية أدى الى تحجيم وغموض العلاقات الاجتماعية التي تربطها بالفئات والطبقات الاجتماعية من جهة وبالمؤسسات الاجتماعية المختلفة من جهة أخرى - فالشخصيات الفلاحية تتحرك داخل الفيلم بميكانيكية مرسومة مسبقا ، فهي تخطيطية - قدرية أكثر منها جدلية واقعية ، انها تنتمي الى الحلم المطلق بدلا من الخصوصي - التاريخي فكل الأفلام تظهر صورة الفلاح بصورة لا نشعر معها بتبدل المحتوى الاجتماعي رغم أن الفترات التاريخية والأماكن الجغرافية والمواضيع الاجتماعية مختلفة ومن هنا فاننا نصادف في السينما الجزائرية عملية اسقاط لتصور ووعي الفنان عن الفلاح ، بمعنى آخر أنه يحمل أفكاره الجاهزة وثقافته المعاصرة ويحاول أن يلصق بها أشخاصه الفنية (محتوى الحوار ، لغة الحوار ..) بحيث تفقد تلك الشخصيات ملامحها التاريخية والاجتماعية - (الواقعية) ، وتصبح مجرد نماذج مطلقة . والفنان المبدع هو من يحرك شخصياته الفنية ضمن شروطها التاريخية .

ورغم الغموض الذي يصاحب الشخصية الفلاحية في الأفلام التي هي موضوع بحثنا

الا أننا حاولنا أن نرسم جدولا ، يساعدنا في التعرف على الفئات الفلاحية التي صورتها تلك الأفلام ، ويظهر من خلال هذا الجدول أن حضور شخصية الفلاح الصغير كانت مهيمنة . وفي الواقع شكل هؤلاء نسبة كبيرة الى جانب البطاليين ، [illegible] مع الخماسين والعمال الزراعيين (1)

الأفلام	الفئات الفلاحية التي تظهر في الأفلام			
	خماس	فلاح صغير	فلاح - أجير	مستفدين من ثر
المختصبون		+		
بنسي هندل		+	+	
نوة	+	+		
مسير الرعاة		+	+	+
ريح الجنوب		+		
الحواجز		+		+

---

1 - أنظر بهذا الصدد ، شارل روبير آجيرون - مرجع سابق - ص 131 - 132

وكذلك جيلالي ساري - الأرياف الجزائرية عشية اندلاع حرب التحرير الوطني - مجلة الثقافة ، العدد 83 - الجزائر 1984 - ص 194

الأماكن الرئيسية لظهور الفلاحين :

للعلاقة بين المكان الاجتماعي ، (حقل ، مزرعة ، ادارة ، سجن ، مسجد .....) والشخصية الفنية دلالة تعبيرية ، يلعب توظيفها من الناحية الفنية دورا هاما في ايصال معاني متعددة ومختلفة (فلسفية جمالية ، سياسية ، سوسيولوجية ....)

وفي العلاقة ، الشخصية ـ المكان ، نستطيع أن نلمس دلالات اجتماعية متنوعة ، فاذا كان العامل يتحدد ويتكون كشخصية اجتماعية في علاقته بالعمل ، كما لاحظنا سابقا ، فان العلاقة بالأرض والعمل بها هي الأساس المادي لتحديد الشخصية الفلاحية ، التي تأخذ خصوصيتها من هذه العلاقة ، ولذلك فمدى قناعة الشخصية الفلاحية السينمائية يرتبط بطريقة رسم العلاقة فلاح ـ أرض فنيا ، والمقصود هنا أن درجة الاقناع لاتتوقف على النقل الميكانيكي السطحي لهذه العلاقة من الواقع الى الشاشة ، وأساسا بشكل وأسلوب النقل ومن ثم لايصبح كافيا ، الحضور المجاني لعمل الفلاح في الأرض (بني هندل الرحل (مسيرة الرعاة) ....) للاعتقاد بتصوير فلاحين ، وانما مستوى التأثير الذى تمارسه تلك العلاقة على حياة الفلاحين ، وعند ذلك يصبح بالامكان أن نعبر عن هذه العلاقة ، وهي لاتظهر بصورة واضحة على الشاشة ، من خلال الدلالات والتكثيف الذى تحمله صورة ومظاهر حياة الفلاحين كما في فيلم ((نسوة)) .

ومن خلال تحليلنا للأفلام السابقة، نلاحظ بأن الشخصية الفنية - الاجتماعية (الفلاح)، والمكان الفني (الحقل، المزرعة) لاتحمل دلالات كبيرة، انها تفتقد الدلالة التعبيرية، بإعطائها مدلول واحد، فيصبح ظهور الفلاح في الحقل هو العمل فقط... فالصورة تبقى في الغالب عند المستوى المباشر بدلا من أن تكون (كصورة فنية - سينمائية) تعبيرا عن مختلف الأحاسيس والجوانب الاجتماعية - الثقافية للفلاح، فالمنزل مثلا، رغم أنه يظهر

الجدول يوضح الأماكن الرئيسية لظهور الفلاحين

المكان	الأفلام الستة					
مكان العمل - الحقل	+ (1)	+	+	+	+	+
المنزل	+	+	+	+	+	
الادارة	+	+	+	+		
السوق	+	+	+			
المقهى	+	+				
المقبرة	+	+				

1 - تشير العلامة (+) الى الفيلم، فكل الأفلام المعنية تظهر الفلاح في الحقل أثناء العمل، كما أن جل الأفلام، باستثناء فيلما واحدا ((الحواجز)) تظهره في المنزل ...

في كل الأفلام تقريبا الا أنه لايأخذ بعده الثقافي والاجتماعي كمجال لممارسات اجتماعية متعددة ، انه ينام فقط كفقير في منزل آخر هو منزل المالك الكبير ((الاقطاعي)) وهنا نصل الى نتيجة واضحة تبني عليها السينما الجزائرية نظرتها وتصورها للشخصية الفلاحية فهذه الأخيرة لاتظهر الا كنقيض لشخصية الاقطاعي .

وهذا الموقف يتكرر في كل الأفلام ، ألا يمكن تصوير شخصية فلاحية خارج العلاقة فلاح / اقطاعي ؟ في السينما الجزائرية يظهر أن الجواب بالنفي ، فكأننا أمام العلاقة عمل / رأسمال ، رغم الاختلاف في الشكل والمحتوى الاجتماعي لطبيعة العلاقتين .

الفلاحين كنقيض شكلي للملاكين الكبار :

كما لاحظنا في نهاية الفقرة السابقة ،فان الأفلام (المغتصبون ، بني هندل ، نوة ، ريح الجنوب ، مسيرة الرعاة ، الحواجز) وهي الأفلام موضوع البحث تظهر الفلاح كنقيض للملاك الكبير ،على جميع المستويات ، (اللباس ، السكن النشاط السياسي ،وحتى الجسد أو الجسم ...) فالعلاقة فلاح صغير/ ملاك كبير ،تدخل على بنية الفيلم الفنية ورؤيته الاجتماعية ، وتصوير حياة الفلاحين ،ترتكز على متكىء وحيد تقريبا ،هو العلاقة المذكورة ،لدرجة أن الانشغال الوحيد تقريبا للفلاح هو مواجهة الاقطاعي أو التصادم معه .

ولا شك أن لخصائص ومحتوى هذه العلاقة وبروزها لهذا الشكل ،له سنده وسند تاريخي اجتماعي لدى الفئات الفلاحية في المجتمع الجزائرى وأن اسقاطها أو الغائها من عين الاعتبار عند تصوير الفلاحين خصوصا في فترات تاريخية معينة سوف يؤدى الى نزع حقائق يحتاجها العمل الفني لمصداقيته ،ولكن اختصار كل حياة وتاريخ ،الفلاحين وعلاقاتهم الاجتماعية المتنوعة ،في هذه العلاقة / فلاح صغير ،خماس/ ملاك كبير /اقطاعي هو شيء مبالغ من حيث المجال المجتمعي والثقافي الذى يتحرك ضمنه ومن خلاله الفلاح ،اذ هو مجال أشمل من العلاقة المذكورة ،كما أن هذ التصور يسحب من الأفلام رغبتها في اكتساب المصداقية أو الواقعية ورغم أن بعض الأفلام الفنية تصور بعض جوانب وعلاقات الفلاحين مع المجال المجتمعي الذى يعيشونه كالعلاقة مع الادارة سواء كانت

الشخصية الفنية	الحالة العائلية	مستوى التعليم	اللغة المستعملة	نوع السكن	شكل الجسم	نوع اللباس	النشاط السياسي	الموقف من العمل
الملاك الكبير الاقطاعي	متزوج	غير واضح	عربية عامية	منزل فخم (فيلا)	ضخم الجسد عموما	تقليدي فخم	غير مشارك في أغلب الأحيان	لا يعمل على الاطلاق
الفلاح الصغير	متزوج	أمي	عربية عامية	كوخ	نحيف وضعيف عموما	تقليدي رث	مشارك عموما	يعمل دائما

الخصائص العامة لصورة الملاك الكبير ، والفلاح الصغير التي تتكرر في السينما الجزائرية ، وخاصة في الأفلام التي تناولها البحث .

استعمارية أو رمانية (بني هندل ، نوة ، مسيرة الرماة ، الحواجز) أو علاقة الفلاحين فيما بينهم الا أن هذه العلاقات تظهر في أغلب الأفلام ، باستثناء فيلم ((نوة)) كجوانب ثانوية في حياة الشخصية الفلاحية ـ الفنية ، وتأتي دائما متناقضة على العلاقة الرئيسية السابقة .

وهذا الموقف يتماشى مع الرؤية الفنية والاجتماعية للسينما الجزائرية في أغلب انتاجها وهذه الرؤية حسب نظرنا ناتجة عن موقف مسبق ، تعانى منه السينما الجزائرية ، وهو أولوية السياسي ، أو أسبقية الخطاب السياسي عن المعالجة أو الخطاب ـ اللغة الفنية والجمالية .

وهذا التصور يتضاعف في الأفلام التي تعرضنا لها نتيجة الظروف السياسية التي رافقت عملية تصويرها ، أي ظروف تطبيق الثورة الزراعية .

نتائج وخلاصة البحث

اذا نظرنا الى الأفلام التي تناولها البحث فسنجد أنها ظهرت في الفترة الممتدة من 1971 الى غاية 1979 ، بعبارة أخرى هي فترة السبعينات من تاريخ المجتمع الجزائري المعاصر .

ولا شك أن ظهور تلك الأفلام في تلك الفترة ليس عبثا أو صدفة غير مقصودة ، خصوصا بالنسبة للسينما لما لهذا الفن من خصوصيات الانتاج والتوزيع ، ولقد أوضحنا خلال البحث الخصائص السياسية والاجتماعية لتلك الفترة وعلاقتها بالافلام السينمائية شكلا ومضمونا .

واذا نظرنا الى توزيع المواضيع التى صورت من قبل السينما الجزائرية فسنجد أن السنوات الأولى من الاستقلال تميزت بأفلام عن ثورة التحرير الوطنية ، فقد ظهرت صورة العسكري الفرنسي والمجاهد الجزائري بصورة كثيفة ، رغم المآخذ العديدة عن تلك الافلام التي تعرضت لقضية كبيرة دون أن تكون في مستواها ، أما فترة السبعينات فهي الفترة التي انتقلت فيها الكاميرا لتركز على نماذج وشخصيات اجتماعية معينة ـ العامل ـ الفلاح ـ الطالب ـ المرأة ـ الأرض وغالبا ما كانت الجوانب السياسية ـ الاجتماعية هي التي سيطرت على الخطاب السينمائي في هذه الفترة . أما أفلام الثمانينات فقد تميزت بظهور شخصيات اجتماعية جديدة (الموظف الصغير مثلا ...) كما أن التصوير وأسلوب المعالجة مالت الى الجوانب النفسية ـ الاجتماعية .

مثل أفلام (الرجل الذي ينظر الى النوافذ) لمرزاق علواش و(سقف وعائلة) لرابح لعراجي و (أحلام)لجان بيار ليدو .

والآن اذا عدنا الى الأفلام التي تناولها البحث ، فنلاحظ أنهما تميزت بخطاب سينمائي ((نخبوي - سطحي)) في تصويرها للواقع وللمجال المجتمعي للعامل والفلاح الجزائري ، وهذا الموقف ظهر من خلال تحليل جسد الفيلم كنص ، فغالبا ما عزلت وحصرت الشخصية العمالية والفلاحية في مجال خاص ، ومحدد هو ميدان أو اطار العمل (المعمل - المصنع - الحقل)، وأهملت المجالات المجتمعية الأخرى ، التي يتحرك ضمنها كل من العامل والفلاح وتغييب بذلك علاقات اجتماعية متنوعة ومتعددة ، فالسينما الجزائرية تصور شخصية العامل والفلاح فقط خلال العمل واذا كان ذلك أساسيا في تحديدهما الاجتماعي (طبيعة علاقات الانتاج) فان هذا وحده لايكفي لاثراء واغناء شخصية فنية تتمثل كرمز وكنمط لطبقة أو فئة اجتماعية ، وتعبر عن رؤيتها وسلوكها وتصوراتها ، تجاه المجتمع وتجاه التاريخ .

ان حصر الشخصية الفنية (العمالية والفلاحية) في أغلبية الأفلام التي تناولها البحث في محيط اجتماعي محدد يحرمها من اظهار تنوع علاقاتها الاجتماعية التي تعيشها فعلا ، ومن اكتساب خصوصيتها داخل المجال المجتمعي الذي تعيشه وتعيش فيه ، فالعامل الذى

يظهر ويصور فقط في محيط المعمل ـ المعمل ، والفلاح الذى ترغمه الكاميرة وسيناريو الفيلم على الظهور في الحقل فقط ، يصبحى عاجزان عن تمثيل الجوانب الثقافية والاجتماعية التي يتميز بها كل من العامل والفلاح الجزائري ، والفشل في التقاط تلك الجوانب من طرف السينما الجزائرية واضحا ـ كما سجلنا ذلك أثناء التحليل سواء من حيث الاقتراب النظرى الاجتماعي أو المحتوى أو من حيث المعالجة غالبا ما اتسمت بالتقليدية (السرد الخطي للحكاية ، التركيز على الفرد ـ البطل الاستعمال العشوائي للقطات وزوايا التصوير ، أسلوب الاخراج الذى يستمد مرجعيته من مدارس سينمائية بطريقة كاريكاتورية) لم تستطيع أن تصور الجوانب الاجتماعية المتنوعة للعامل والفلاح الجزائرى ، الذى وان يلتقي مع عمال وفلاحي المجتمعات الأخرى الا أنه يمتلك خصوصية غير قابلة لتجاوزها وتشطيبها باسم تصورات ومنطلقات نظرية مسبقة فالصورة السينمائية التي تصور وتعبر عن مفاهيم نظرية يجب ألا تنسى أن المفهوم النظرى السوسيولوجي هو في النهاية جملة علاقات اجتماعية ملموسة وتاريخية .

لايمكن للخطاب السينمائي أن ينطلق من العدم فهو نتاج جملة من الشروط الموضوعية والذاتية تتعلق بالمجتمع الذى ينتج ضمنه .

الخطاب السينمائي وبقطاع السينما كمؤسسة وبفنان السينما كذات مبدعة ، والسينما الجزائرية تعيد تأكيد هذه العلاقة من خلال الافلام التي تناولها البحث بالتحليل فعملية انتاج تلك الأفلام تمت من خلال جملة من العلاقات الاجتماعية ومن التصورات السياسية والايديولوجية والجمالية ، ولذلك فقد جاءت محكومة أو اذا صح التعبير تلك الجملة من الشروط.

وعلى هذا الأساس فالخطاب السينمائي الجزائري حول العمال والفلاحون لم تستطيع الا في حالات نادرة (نوة مثلا) أن يقفز فوق جملة الشروط والعلاقات التي أنتجته ، فالسينما باعتبارها كتابة وممارسة ابداعية واجتماعية وتعبير له خصوصياته تبنت في خطابها عن المجتمع الجزائري وعن العمال والفلاحون كفئات اجتماعية خاصة ، المواقف الايديولوجية المهيمنة بوعي أو بدون وعي فالشعارات السينمائية أعيد انتاجها في صورة سينمائية مباشرة وسطحية .

ان الاخفاق السينمائي في التعبير عن الجوانب المختلفة لحياة العمال والفلاحون لا يعود في كل الأحيان الى ضغط ايديولوجي مؤسساتي مباشر بقدر مايعود في جزء منه الى التصورات والأفكار المسبقة التي يحملها الفنان السينمائي عن المجتمع الجزائري تلك الأفكار والتصورات التي تقيم علاقة فوقية مع الواقع الاجتماعي الحي فبدلا من أن تنطلق منه تجبره على الانسجام معها مما

يقـــود الى عجـــز الخطـــاب السينمـــائي عـــن تمثـــل شخصيـــة العـــامل والفـــلاح ولايمكـــن تأكـــيد وفـــرض خطـــاب سينمـــائي ناجـــح دون اقـــرار خصـــوصيـــة وهـــوية العـــامل والفـــلاح الجـــزائـــرى ، فالانطـــلاق من الخـــاص والملمـــوس يعطـــي للمضـــمون وشكـــل التعبـــير في نفس الوقـــت مصـــداقيتـــه وبعـــده العـــام ، فالخصـــوصية لاتلغـــي العالميـــة بقـــدر ما تأكـــدها في نمط ملمـــوس وعينـــي ، ولكـــن الافـــلام الجـــزائريـــة التي صـــورت في جـــوانب منهـــا العمـــال والفـــلاحون غالبـــا ما راوحـــت بيـــن اقليميـــة ومحليـــة سطحيـــة وعمـــومية كاريكـــاتورية ، انطلقـــت من تصـــورات نظـــرية مسبقـــة عن المهـــام السيـــاسيـــة والتاريخيـــة للطبقـــة العاملـــة وللفـــلاحين وصحـــة المقولات والمفاهيم النظـــرية لاتكفـــي علـــى الاطـــلاق لابـــداع سينمـــائي بل قادت في كثـــير من الأحيـــان الى تصـــوير نظـــريـــة عن المجتمـــع بـــدلا من تصـــوير المجتمـــع نفســـه مثـــل أفـــلام «بنـــي هنـــدل ـ الاسـر الطيبـــة ، مسـيرة الرعـــاة يوميـــات شـــاب عامـــل ...

ان منطـــق التبعـ يـــة (الانطـــلاق من مـــدارس سينمائية كـــانت نتـــاج وخـــبرة تاريخ مجتمعـــات أخـــرى) يتأكـــد ويعيـــد انتـــاج نفســـه في ميـــدان السينما أيضا فهيمنـــه هـــذا المنـــطق على السينمـــا الجـــزائرية أعاق انتـــاج خطـــاب سينمـــائي جـــزائرى متميز شكـــلا ومحتـــوى ، وقـــاد امـــا الى محليـــة فلكلـــورية أو الى عمـــوميـــة بلامعـــنـــى وفي كلتـــا الحالتـــين غابـــت الذات الفنيـــة المبـــدعة عـــن التجســـد في الافـــلام السينمـــائيـــة الجـــزائريـــة باعتبـــارها الشـــرط الجـــوهرى في أى عمـــل فنـــي .

1 ـ البطاقة الفنية للمخرجين

1 ـ سعيد علمي مازيف

من مواليد 16 أكتوبر 1943 بالجزائر العاصمة . أنهى دراسته الثانوية عام 1963 ،عمل كمساعد مخرج لمارك ستور في فيلم عشرين سنة في الجزائر)) ألتحق بالمعهد الوطني للسينما بابن عكنون (64 ـ 1966) حيث أخرج ثلاث محاولات قصيرة (15 دقيقة لكل واحدة) من 16 ملم ثم التحق بالمركز الوطني للسينما الذى تحول عام 1967 الى الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

ـ الأفلام التي أخرجها :

ـ الافلام القصيرة : ـ

((الجنود الثلاثة)) و((الحياة بين اثنين)) 1966

((حمى المستنقعات)) و((سيراتيت)) و((البرتقال)) و((تحية الشبيبة 1967

((اللقاء)) 1968 ، ((مصنع سكر الخميس)) 1969

((شركة صناعية للنسيج)) 1970 ((تطوع)) 1972

ـ الأفلام الطويلة : ـ

((عرق أسود)) 1972 ـ ((مسيرة الرعاة)) 1975

((ليلى والأخريات)) 1978 ـ ((أنا حرة 1982 .

21 - عبد العزيز طلبي

ولد في 16 أفريل 1937 بتاملوكة ولاية قسنطينة التحق بصفوف جيش التحرير الوطني بين 55/ 1957، حيث جرح فانتقل على أثر ذلك الى تونس، أرسل من طرف الحكومة الجزائرية المؤقتة الى سوريا للتعلم حيث حصل على شهادة البكالوريا في الثقافة الاسلامية ،

سنة 1962 سافر الى ألمانيا الاتحادية للتكون في الميدان السينماتوغرافي بجامعة كولون ، حيث عمل بالتلفزيون بنفس المدينة لمدة سنوات،

عند عودة الجزائر سنة 1966 التحق بالاذاعة والتلفزة الجزائرية كمخرج تليفزيوني ، حيث أخرج عدة أفلام قبل فيلمه الشهير ((نسوة))

سنة 1976 غادر الجزائر الى دول الخليج العربي للعمل دائما في القطاع السينماتوغرافي والتلفزيوني .

الأفلام التي أخرجها .

- الجزائر والجزائر - 1966 - لم يعرض

- موعد السلطان - 1968 - خمس حلقات - ساعة لكل حلقة : حصل جائزة بـ لايبزغ

- الرجل الطارد - 1969

- الرجل ذو المسدس - 1969

- المكابول - 1970

- مفتاح اللغز - 1971 ، جائزة مهرجان التلفزيون السنوي بالمغرب العربي

- نسوة 1972

كل الأفلام من نوع 16 ملم ، كبر فيلم نسوة الى حجم 35 ملم .

3 جعفـــــر دامرجـــــي

مـــن مواليــــد 8 مــــارس 1933 بالجــــزائــر العاصمـــــة

درس المســـرح بألمانيــا الديمقراطيــة ،قـــــام بالتدريـــس ومعهـــد المســـرح بالجزائـــر العاصمـــة من سنـــة 1965 الـــى 1967 ،حيــث أخرج وقتـــذاك مسرحيـــة ((الاستثنـــاء والقاعـــدة)) للكاتـــب المسرحـــي الألماني الشهيـــر برتولـــد بريخــــت .

تـــولـــى بعـــد ذلك مسؤوليـــة المصالـــح الثقافيـــة لجبهة التحرير الوطنـــي حيـــث قام بمشاركـــة المجمـــوعـــة السينمائيـــة التابعة لجبهـــة التحريـــر الوطني بـــاعـــداد واخـــراج فيلمـــه الوحيـــد بالجزائـــر ((الأســـر الطيبـــة)) وذلك سنـــة 1972 ،يقيـــم الآن بالخليـــج العربـــي حيـــث يشتغـــل في القطـــاع السينماتوغـــرافـــي .

- أعمالــــــه :

- اخـــراج مسرحيـــة ((الاستثنـــاء والقاعـــدة)) 1967

- فيلـــم ((الأســـر الطيبـــة)) 1972

4 ـ الأمين مرباح

من مواليد 28 جويلية 1946 بتخنيف ، درس معهد السينما بابن عكنون بالجزائر العاصمة ، كما أعد دراسات عليا في علم الاجتماع ، عمل سنة 70 كمحرر بالشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، بعد دون أن ينقطع عن العمل بالاذاعة والتلفزة الجزائرية ونشاطه موزع بين التلفزيون والسينما ـ الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية ،

الأفلام التي أخرجها : ـ

1 ـ ماء للجميع ـ الاذاعة والتلفزيون		1969
2 ـ مسكن ومواطن ـ الاذاعة والتلفزيون		1969
3 ـ ضحايا الحرب ـ الاذاعة والتلفزيون		1969
4 ـ الحميان ـ الاذاعة والتلفزيون		1969
5 ـ يداس ـ الاذاعة والتلفزيون		1971

الأفلام الطويلة

1 ـ المنتصر	الاذاعة والتلفزيون	1969
2 ـ المهمة	الاذاعة والتلفزيون	1971
3 ـ المغتصبون	الاذاعة والتلفزيون	1972
4 ـ بني هندل ـ الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية		1976
5 ـ الحوار ـ	الاذاعة والتلفزيون ـ	1983
6 ـ من أعماق القلب ـ	الاذاعة والتلفزيون ـ	1985

5 ـ غوتي بن ددوش

من مواليد 27 مارس 1936 بتلمسان

درس السينما في فرنسا بعد عودته عمل كمساعد

مخرج لمصطفى بديع في فيلم ((الليل يخاف من الشمس)) سنة 1965

ثم أخرج عدة أفلام وثائقية قصيرة لصالحة الديوان الوطني

للتجارة والصناعة السينماتوغرافية ، بعد ذلك بنفس المؤسسة

التي أخرج أفلام خيالية ، حيث يعمل الآن .

ـ الأفلام التي أخرجها : ـ

الافلام القصيرة

1 ـ ألوان من الجزائر ـ 1965

2 ـ الجزائر العاصمة ـ 7 1967

3 مناضـ الأوراس ـ 1967

4 ـ أرض الشجاعة ـ 1967

5 ـ البحر جزء من الفيلم الجماعي ((الجحيم في السن العاشرة ـ 1968

ـ الأفلام الطويلة :

1 ـ الشبكة ـ 1976

2 ـ الهداية الاخيرة ـ 1983

6 - محمد أفتيسان

من مواليد 24 سبتمبر 1943 بالجزائر العاصمة

تكون بالمدرسة السينمائية البولونية الشهيرة ((لودز))
حيث تخرج عام 1965 ثم عاد الى الجزائر ليلتحق بالاذاعة والتلفزيون
كمخرج حيث الآن .

أفلامه القصيرة :

1 - المهد الزراعي - 1967
2 - أسكوريال - 1967
3 - الفقر - 1969

الأفلام الطويلة

1 - قصة شعبية (مع هاشمي شريف) 1968
2 - دم المنفي 1970
3 - غورين 1971
4 - يوميات شاب عامل 1972
5 - الثورة الكبيرة 1974
6 - تجار الأحلام 1976
7 - جلطي 1978
8 - غصن اللهيب 1983

7 ـ محمد سليم رياض

من مواليد 21 نوفمبر 1932 بشرشال .

عمل قبل الاستقلال في الاذاعة والتلفزة الفرنسية في الجزائر ثم في باريس حيث أكتسب بالممارسة مهنة التصوير ، ثم حصل على تكوين سينمائي في فرنسا ، سجن لمدة سنوات أثناء حرب التحرير من طرف السلطات الفرنسية ، بعد الاستقلال عاد الى الجزائر . وكان أحد المؤسسين الأوائل للاذاعة والتلفزة الجزائرية ، حيث أخرج عدة أفلام قصيرة وطويلة ، التحق عام 1966 بالمركز الوطني للسينما ثم بعد ذلك بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

أفلامه :

ـ الأفلام القصيرة

1 ـ أوراس 54 ـ أوراس 64 ..	1964
2 ـ الشمس وقية	1966
3 ـ الموافقون التافهون	1967

الأفلام الطويلة

1 ـ الطرق	1968
2 ـ سنعود	1972
4 ـ المفتش الطاهر	1969
5 ـ ريح الجنوب	1976
6 ـ تشريح مؤامرة	1978
7 ـ حسان طاكسي	1982

8 ـ عمار لعسكري

من مواليد 22 جانفي 1942 بعين البارده (عنابة) التحق بصفوف جيش التحرير ، أثناء ثورة التحرير الوطنية . من سنة 1962 ذهب الى يوغوسلافيا لدراسة السينما ، حيث أمضى سنة في أكاديمية بلغراد ، وثلاث سنوات في معهد بلغراد للسينما سنة 1966 أعد فيلم التخرج ، وهو فيلما قصيرا يجمع بين الوثائقي والخيالي بعنوان ((تيرازييية)) .

بعد عودته للجزائر ، بعد يعمل لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

ـ الأفلام القصيرة .

1ـ اليوم الأول 1967

2ـ شهود الأمس 1968

3 ـ البلاغ 1970

ـ أفلامه الطويلة

1 ـ دورية نحو الشرق 1972

2 ـ الفيد 1979

9 ـ أحمد لعلام

من مواليد 10 أوت 1940 بسطيف

قضى ثمانية أشهر ( ) للتكوين السينمائي، التحق بصفوف جبهة التحرير الوطني، حيث انضم الى المجموعة السينمائية، حيث عمل مع لخضر حامينا على تسجيل الأحداث على الحدود التونسية سنة 1962 قضى مدة ستة أشهر تربص في تلفزيون بلغراد سافر بعد ذلك الى بولونيا لدراسة السينما بمعهد لودز من سنة 63 الى 1966، عاد بعد ذلك للجزائر حيث أخرج عدة أفلام.

ـ الأفلام القصيرة

1 ـ زرابي جبل عمور 1963

2 ـ [illegible] 1966

3 ـ نظرة عامة 1967

4 ـ سيرتا 1968

5 ـ التسيير الذاتي 1967

6 ـ الرند الوردي 1968

ـ الأفلام الطويلة

1 ـ ذهاب وعودة 1970

2 ـ مناقشة مسومة 1973

3 ـ الحواجز 1977

II ـ البطاقة الفنية للأفلام

1 ـ العواجز

السنة : 1977

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و30 دقيقة

الحوار : الطاهر وطار

السيناريو والاخراج : أحمد لعلام

التمثيل : حبيبة ، زياني ، العلوي

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

2 ـ المغتصبون

السنة : 1972

النسخة : بالأبيض والأسود

السيناريو والاخراج : الأمين مرباح

التمثيل : حسن الحسني ، كلثوم ، محمد قدرلي

انتاج : الاذاعة والتلفزة الجزائرية

---

3 ـ يوميات شاب عامل

السنة : 1972

النسخة : بالأسود والأبيض

السيناريو والاخراج : محمد أفتيسان

التمثيل : عزالدين مجوبي ـ بن عيسى ـ العربي زكال

انتاج : الاذاعة والتلفزة الجزائرية .

4 ـ مسيرة الرعاة

السنة : 1975

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و40 دقيقة

السيناريو والاخراج : سيد علي مازيف

التمثيل : حسن الحسني ، محمد شويخ ، زهرة بدراتني .

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

5 ـ الشبكة

السنة : 1976

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و45 دقيقة

السيناريو : مصطفى بن تومي

الاخراج : غوطي بن ددوش

التمثيل : سيد علي كويرات ، حسن الحسني ، فاطمة بلحاج

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

6 ـ عرق أسود

السنة : 1972

النسخة : بالأسود والأبيض

المدة : ساعة و40 دقيقة

السيناريو والاخراج : سيد علي مازيف

التمثيل : هواة

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

7 ـ المفيد

السنة : 1979

النسخة : بالألوان

المدة : ساعتان و45 دقيقة

السيناريو : مصطفى تومي وعمار لعسكري

الاخراج : عمار لعسكري

التمثيل : عبد الحليم رايس، رويشد

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

8 ـ نوة

السنة : 1972

النسخة : بالأسود والأبيض

المدة : ساعة و30 دقيقة

قصة : الطاهر وطار

السيناريو والاخراج : عبد العزيز طلبي

التمثيل : سكان عين الباردة

انتاج : الاذاعة والتلفزة الجزائرية

---

9 ـ بني هندل

السنة : 1976

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و20 دقيقة

السيناريو : جلالي سنان

الاخراج : الأمين مرباح

التمثيل : حسن الحسني، كلثوم، سيساني ...

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

10 ـ ريح الجنوب

السنة : 1975

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و55 دقيقة

السيناريو والاخراج : محمد سليم رياض

التمثيل : كلثوم ، نوال زعتر ، عبد الحليم رايس ، بوعلام بناني ، العربي زكال

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

11 ـ ليلى والأخريات

السنة : 1978

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و20 دقيقة

السيناريو : حميد أيت عمارة ، سيد علي مازيف

الاخراج سيد علي مازيف

التمثيل : نادية سمير ، عايدة ، شافية بودراع

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

12 ـ الأسر الدليمة

السنة : 1972

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و20 دقيقة

السيناريو والاخراج : جعفر دامرجي

التمثيل : حسن الحسني ، جعفر دامرجي

انتاج : المصالح الثقافية لجبهة التحرير الوطني

المراجع باللغة العربية :

1- ابراهيم العريس رحلة في السينما العربية - دار الفارابي - بيروت - لبنان 1979

2- ابراهيم العريس - الصورة والواقع - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - لبنان - 1978 .

3- ابراهيم الكيلاني - العالم السينمائي - دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر - دمشق - سوريا - 1960 .

4- احسان محمد الحسن - الأسسة العلمية لمناهج البحث الاجتماعي دار الطليعة - بيروت - لبنان - 1982 .

5- أحمد زكي بدوى - معجم المصطلحات الاجتماعية - مكتبة لبنان بيروت لبنان - بدون تاريخ .

6- ادوارد سعيد - ترجمة : كمال أبو ديب - الاستشراق - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت لبنان - 1981 .

7- الكسندر كاراغانوف - ترجمة : سامي كعكي - السينمائيين الايديولوجيا وشباك التذاكير - دار الطليعة بيروت - لبنان - 1979 .

8- الاشرف مصطفى - ترجمة : حنفي بن عيسى - الجزائر : الأمة والمجتمع - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر 1983 .

9- أرنولد هاوزر - ترجمة : فؤاد زكريا - الفن والمجتمع - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - مصر - 1971 .

10- أوديين واكين - ترجمة : وديع فلسطين - مقدمة الى وسائل الاتصال مطابع الأهرام التجارية - القاهرة - مصر - 1980 .

11- أ . ك أوليدوف - ترجمة : ميشيل كيلو - الوعي الاجتماعي - دار بن خلدون بيروت - لبنان - 1978.

12- أوفيسيا نيكوف وآخرون - ترجمة : جلال الماشطة - علم الجمال الماركسي اللينيني - دار التقدم - موسكو - 1981.

13- بوريس سوتشكوف - ترجمة : محمد عيتاني وأكرم الرافعي - المصائر التاريخية للواقعية - دار الحقيقة - بيروت - لبنان - 1974.

14- جاك وود يس - ترجمة : محمد مستجير مصطفى - نظريات حديثة حول الثورة - الجزء الثاني - دار الفارابي - بيروت لبنان - 1978.

15- جابر عصفور - الصورة الفنية - دار التنوير للطباعة والنشر بيروت - لبنان - 1983.

16- جورج لوكاش - ترجمة : منريت عبودى - الأدب والفلسفة والوعي الطبقي - دار الطليعة - بيروت لبنان - 1980.

17- جورج لوكاش - ترجمة : دارابشي - الرواية كملحمة بورجوازية دار الطليعة - بيروت - لبنان - 1979.

18- جورج سادول - ترجمة : ابراهيم الكيلاني وفايزكم نقش - تاريخ السينما في العالم - دار عويدات - بيروت - لبنان - 1978.

19- جورج سادول وآخرون - السينما في الدول العربية - مركز التنسيق للسينما والتلفزيون - بيروت لبنان . 1966.

20- جون هوارد لونس - ترجمة : أسعد نديم - الفيلم في معركة الأفكار دار الكاتب المصري للطباعة والنشر - القاهرة - مصر بدون تاريخ .

21ـ جليبـم طـومسون ـ تحليـل أفـلام رينيـة كليـر ـ دار الكـاتب العربـي للطباعـة والنشـر ـ القـاهرة ـ مصـر ـ 1969 .

22ـ حسـن السـاعـاتي ـ تصـميم البحـوث الاجتمـاعية ـ دار النهضـة العربيـة ـ بيـروت ـ لبنـان 1982 .

23ـ حسـين جمعـة ـ قضـايا الابـداع الفنـي ـ دار الآداب ـ بيـروت لبنـان ـ 1983 .

24ـ دينكـن ميشتـل ـ ترجمـة : احسـان محمـد الحسـن ـ معجـم علـم الاجتمـاع ـ دار الطليعـة ـ بيـروت ـ لبنـان ـ 1981 .

25ـ رضـا الطيـار ـ المـدينـة في السينمـا العربيـة ـ المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشـر ـ بيروت ـ لبنـان ـ 1981 .

26ـ رضـوى عاشـور ـ التـابع ينهـض ـ الروايـة في غـرب افريقيـا دار بن رشـد ـ بيـروت لبنـان ـ بـدون تـاريـخ .

27ـ روبيـر لافـون ـ ترجمـة : مـوسـى بـدوى ـ السينمـا المعـاصرة ـ مطـابع الأهـرام التجـارية ـ القـاهرة ـ مصـر ـ 1977 .

28ـ رينمـوند سبـوتزوود ـ تـرجمـة : عـلى ناصـف ـ الفيلـم وأصـولـه الفنيـة ـ الـدار المصـرية للتأليـف والترجمـة ـ القـاهرة ـ مصـر ـ 1964 .

29ـ رينيـه ويليـك واوستيـن واريـن ـ تـرجمـة : محـي الديـن صبحـي نظـريـة الأدب ـ المؤسسـة للدراسـات والنشـر ـ بيروت ـ لبنان ـ 1981 .

30ـ ريمـون بـودون ـ ترجمـة : هـالـة شبـئون الحـاج ـ منـاهج علـم الاجتمـاع دار عـودات ـ بيـروت ـ لبنـان ـ 1972 .

31ـ سـرغي ايـزيشـتاين ـ تـرجمـة : سهيـل جبر ـ الاحسـاس السينمـائي دار الفـارابي ـ بيـروت ـ لبنـان ـ 1975 .

32- سيدني فيلكشتين - ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد - الواقعية في الفن - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة مصر - 1971.

33- شارل روبير آجيرون - ترجمة : عيسى عصفور - تاريخ الجزائر المعاصر - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - 1982.

34- صلاح دهني - سينما ، سينما - منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - سوريا - 1981.

35- ط . ث . شاكر - قضايا التحرر الوطني والثورة الاشتراكية في مصر - دار الفارابي - بيروت - لبنان - بدون تاريخ .

36- عبد القادر جغلول - ترجمة : فيصل عباس - تاريخ الجزائر الحديث دراسة سوسيولوجية - دار الحداثة - بيروت لبنان - 1984.

37- عبد القادر جغلول - ترجمة : سليم تسطون - الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر - دار الحداثة - بيروت - لبنان - 1984

38- عبد الحميد بن هدوقة - ريح الجنوب - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر 1976.

39- عبد الرحمن بن خلدون - المقدمة جزءان - الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب - مطبعة دار القلم - تونس 1984.

40- عدي الهواري - ترجمة : جوزيف عبد الله - الاستعمار الفرنسي في الجزائر سياسة التفكك الاقتصادي - الاجتماعي - دار الحداثة بيروت - لبنان - 1983.

41- عبد اللطيف بن أشنهو - تكوين التخلف في الجزائر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - 1979.

42- علي شلق - الفن والجمال - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت لبنان - 1982.

54- لوسيان غولدمان - ترجمة : مصطفى المسناوي - المنهجية في علم الاجتماعي الأدبي - دار الحداثة - بيروت لبنان 1981.

55- لوسيان غولدمان وأخرون - ترجمة : محمد برارة - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان 1984.

56- مارسيل مارتن - ترجمة : سعد مكاوى اللغة السينمائية - المؤسسة المصرية للتأليف والنشر - القاهرة مصر - 1971.

57- م • روزنتال - ب • يودين - ترجمة : سمير كرم - الموسوعة الفلسفية دار الطليعة بيروت - لبنان - 1980.

58- مارك برنارد - ترجمة : غالية شطي - أميل زولا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت لبنان - 1978.

59- محمد كامل القليوبي وأخرون - السينما العربية والافريقية - دار الحداثة بيروت لبنان = 1984.

60- محمد علي الفرجاني - قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن - الدار العربية للكتاب - ليبيا تونس 1978.

61- محمد دركوب - الأدب الجديد والثورة - دار الفارابي بيروت - لبنان 1980

62- محمد كامل الخطيب - الرواية والواقع - دار الحداثة بيروت - لبنان - 1981

63- مجدى وهبة - أحمد كامل مرسي - معجم السينمائي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مصر 1973.

64- مجموعة من الكتاب السوفيات - التصور المعاصر للبلدان العربية هيئة التحرير العلوم الاجتماعية والعصر - أكاديمية العلوم السوفياتية - موسكو - 1983.

65- مجموعة من الاقتصاديين - ترجمة عادل عبد المهدى - حسن الهموندى - الموسوعة الاقتصادية - دار بن خلدون - بيروت لبنان - 1980.

43- غرامشي انطونيو - ترجمة : تحسين الشيخ - مختارات
دار الفارابي - بيروت - لبنان 1978.

44- غرموف وكاجان - ترجمة : عدنان مدنات - وظيفة الفن
الاجتماعية - دار ابن خلدون - بيروت - لبنان - بدون تاريخ .

45- فرانز كافكا - أرسون ويلز - المحاكمة - دار الطليعة -
بيروت - لبنان - 1981.

46- فيصل دراج - حوار في علاقات الثقافة والسياسة - دار
الجليل للطباعة والنشر - دمشق - سوريا - 1984 .

47- كارل ماركس - ترجمة : فالح عبد الجبار وآخرون
رأس المال - الجزء الأول - دار ابن خلدون - بيروت - لبنان - 1981

48- كارل ماركس - ترجمة محمد البراري - رأس المال
الجزء الأول - دار الهدى - بيروت لبنان - بدون تاريخ .

49- كارل ماركس - ف . انجلر - لينين - ترجمة حمدي عبد الجواد
نصوص الفوضوية والثقافة الفوضوية دار الثقافة
الجديدة - القاهرة مصر 1976.

50- كاجان - ترجمة عدنان مدنات - الابداع الفني - دار ابن خلدون
بيروت - لبنان - 1980 .

51- كوفالزون ماكيشين - ترجمة بسام مقداد - الوعي الاجتماعي
والعلوم الاجتماعية - دار التقدم - موسكو 1980 .

52- لطفي الخولي عن السينما والديمقراطية والشعر - الشركة
التونسية للتنمية السينمائية والانتاج - تونس 1978 .

53- ليكال يولداشيف - ترجمة : زياد الملا - قضايا البحث
الفلسفية في الفن - دار المسيرة - بيروت - لبنان - 1984 .

66_ لانسون ومايبيه _ ترجمة : محمد مندور _ منهج البحث في اللغة والأدب _ دار العلم للملايين _ بيروت _ لبنان _ 1982 .
67_ محمد أمين العالم وآخرون _ الرواية العربية واقع وآفاق _ دار ابن رشد _ بيروت _ لبنان _ 1981 .
68_ محمود عودة _ الفلاحون والدولة _ دار النهضة العربية _ بيروت _ لبنان _ 1983
69_ مغنية الأزرق _ ترجمة سمير كرم _ نشوء الطبقات الاجتماعية في الجزائر _ مؤسسة الابحاث العربية _ بيروت _ لبنان _ 1980 .
70_ هربرت ريد _ ترجمة : السامي خشبة _ معنى الفن _ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر _ القاهرة مصر _ 1968 .
71_ ي . غرمون _ ترجمة : عدنان مدنات _ الواقعية الاشتراكية _ دار ابن خلدون _ بيروت _ لبنان _ 1975 .

المجلات و المنشورات

٧٢ - جبهة التحرير الوطني - الميثاق الوطني - الجزائر - ١٩٧٦

٧٣ - وزارة الاعلام و الثقافة - الانتاج السينمائي الجزائري ٥٧ - ١٩٧٤ - الجزائر

٧٤ - وزارة الاعلام و الثقافة - مجلة : أمال - العدد ٥٤ - السنة ١٤ - الجزائر ١٩٨٢

٧٥ - وزارة الثقافة و السياحة - مجلة : الثقافة - العدد ٨٣ - الجزائر - ١٩٨٤

٧٦ - الاذاعة و التلفزيون الجزائري - مجلة : الشاشتان - العدد ١٨ - الجزائر - ١٩٧٩

٧٧ - الاذاعة و التلفزة الجزائرية - مجلة : الشاشتان - العدد ٤٥ - الجزائر - ١٩٨٢

٧٨ - وزارة الثقافة التونسية - مجلة : الحياة الثقافية - العددان - ٢٨ / ٢٩ مزدوج تونس ١٩٨٣

٧٩ - وزارة الثقافة التونسية - مجلة : فنون - العدد ١ - تونس - ١٩٨٣

٨٠ - دار الطليعة للم مجلة : دراسات عربية - العددان ١ - ٢ مزدوج - بيروت - ١٩٨٠

٨١ - مجلة : الطليعة المصرية - العدد ١٢ - السنة : ١٢ - القاهرة ١٩٧٦

٨٢ - مجلة : الطريق اللبنانية - العددان ٧ - ٨ مزدوج - بيروت - ١٩٧٧

٨٣ - مجلة : الحرية - العدد ١٠٣٤ - بيروت - ١٩٨١

٨٤ - جمعية نقاد السينما المصرية - السينما الجزائرية - نشرة خاصة

٨٥ - المركز الثقافي الجزائري ببيروت - نشرة رقم ٧ - ببيروت - بدون تاريخ

1- cCLAUD MICHEL CLUNY 6 DICTIONNAIRE DE NOUVEAUX CINEMA ARABES SIND BD- PARIS 1978

2- DJILALI SARI La depossession des Fellahs S.N.E.D -ALGER- 1974

3- GEORGES SADOUL Dictionnaire des films -seuil- Paris 1978

4- LOTFI MAHERZI Le cinema Algerien S.N.E.D 1980

5- MARC FERRO Cinema et histoire -DENOEL- GONTHIER Paris 1977

6- MEGHERBI Abdelghani LE double mirage de l'image -Sociologie du cinema en Algerie 1886-1980 Thése de Doctorat d'2tat Paris 1980

7- MEGHERBI Abdelghani Les Algeriens au miroir du cinema colonial S.N.E.D -ALGER- 1982

8- MONIQUE ET Guey Henneble Annuaire de l'Afrique du nord-C.N.R.S Paris 1974

9- M.R Bataille C.YEILLOT Cameras sous le soleil P..à compt d'auteur Alger 1956

10- PAULIN SOUMANOU-VIEYRA- Lecinema Africain des origines à 1973 présence Africaine -Paris- 1975

11- Rachid BOUDJEDRA Naissance du cinema Algerienne -MASPERO- Paris1971

12- WASSYLA TAMZALI En attendant Omar Gatlatou A . P Alger 1979

13- Algerie Actualite N° 729 Octobre 1979

14- " " " N° 1009 1985

15- " " " DU 10 au 16 / 11 / 1976

16- Cinema Action N° 14 Paris 1980

17- El-Moudjahid 20 / 02 / 1976

18- " " 30 / 11 / 1976

18- U.A.A.V Expression N° 12 Decembre 1984.

الفهـــــرس

المـــــوضـــوع .... الصفحـــــــة

شكـــــر و تقـــد يـــــر
المقـــــدمـــــة .... أ،ب
الباب الأول : الجانـــب المنهجـــي و النظـــري .
الفصـــل الأول : الجانـــب المنهجـــــي .
ـ تحـــــد المفـــاهيـــم : 003
ـ السيـــــاسيـــة : 004
ـ الفـــــلاحـــون : 006
ـ السينمـــــــا : 009
ـ الاشتـــراكيـــــة : 012
ـ أسئلــــــة و فروض البحــث : 016
ـ عـن المنهـــج المستخـــدم : 017
ـ الفصـــل الثانـــي : سوسيـــولـــوجيـــة الفـــن : 020
ـ مـــــدخـــل عـــام : 021
ـ نظـــريـــة الفـــن للفـــن : 025
ـ واقعيـــــة الفــــــن : 029
ـ الروايـــــة كـفـــــن : 034
ـ الروايـــة و الطبقـــة العاملـــة : 037
ـ الفصـــل الثالـــث : السينمـــا و المجتمـــع : ....
ـ ظهـــور السينمـــا : 042
ـ فـــــن السينمـــــا : 047
ـ السينمـــــا و المجتمـــع : 055
ـ السينمـــــا و الطبقـــة العاملـــة : 065

الفصل الرابع : الجزائر والسينما والمجتمع | الصفحة

- السينما الكولونيالية: 075
- بنية السينما الكولونيالية: 079
- عن الأفلام: 086
- نشأة السينما الجزائرية: 094
- السينما الجزائرية بعد الاستقلال: 098

- الباب الثاني : الجانب التطبيقي .

- الظروف التاريخية التي أنتجت ضمنها الأفلام: 108
- فيلم : عرق أسود 112
- فيلم: الأسر الطيبة 120
- ليس والأخريات 126
- يوميات شاب عامل 132
- فيلم : الشبكة 137
- فيلم: المفيد 145

الفصل الثاني : المقارنة بين الأفلام

- الجانب الشخصي للعامل 153
- المساحة والزمن 155
- الاضراب كنشاط وحيد 157
- المطالب المتحققة 158
- الانساط والانقابية 160

الفصل الثالث: الفلاحون في السينما الجزائرية

- فيلم: بني هندل بالمفهوم بالصورة 164
- فيلم : نسوة بايقاع الحياة في جدلية الاحساس السينمائي 175
- فيلم: سيرة الرعاة والفن التعليمي 185

ـ فيلم : الحواجز هل اجتماعية أم فنية 191

ـ فيلم : ريح الجنوب : الكتابة الروائية والصورة السينمائية 197

ـ الفصل الرابع : المقارنة بين الأفلام

ـ الجانب الذاتي للشخصية الفلاحية 209

ـ صعوبة التعرف على الفئة الفلاحية 211

ـ الفلاحة كنقيض شكلي للملاكين الكبار 214

ـ نتائج وخلاصة البحث 220

ـ ملاحق

ـ البطاقة الفنية للمخرجين 226

ـ البطاقة الفنية للأفلام 235

ـ المراجع 239

ـ الفهرس 249